

**UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS**



# **IGREJA DE S. BARTOLOMEU**

**Retábulos colaterais em madeira**

**- tecnologias de construção e princípios regentes de  
reabilitação**

**Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro**

**Cristina Edite Marques Cardoso**

2015

**UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS**



# **IGREJA DE S. BARTOLOMEU**

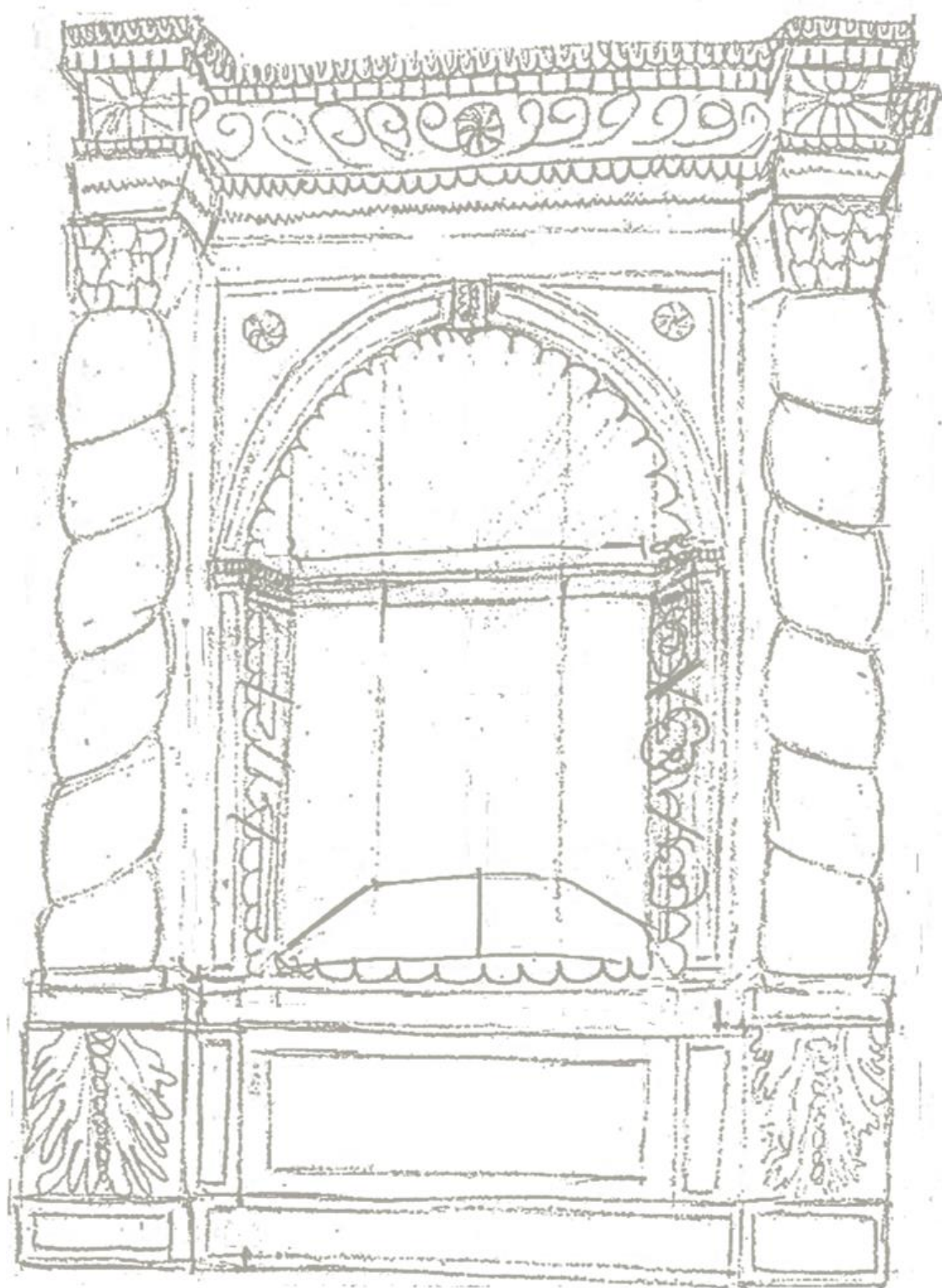
**Retábulos colaterais em madeira  
- tecnologias de construção e princípios regentes de  
reabilitação**

**Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro**

**Cristina Edite Marques Cardoso**

**Orientador: Professora Doutora Teresa Leonor do Vale**

**2015**



## RESUMO

A tese de mestrado é dedicada ao tema da talha retabular do primeiro barroco nacional, com incidência na produção da cidade de Lisboa nomeadamente na tipologia dos retábulos colaterais. Para tal, o objeto de estudo escolhido foram os retábulos colaterais, pertencentes atualmente à Igreja de São Bartolomeu da Charneca do Lumiar, em Lisboa. Pretende-se que haja uma tomada de consciência sobre a valorização cultural de várias artes presentes que traduzem o nosso património nacional e que necessita urgentemente de ser salvaguardado. Na preservação desta herança cultural, o enquadramento histórico, técnico e artístico, por comparação com outros, quer a nível da sua construção quer a nível da sua historicidade e importância, estão aliados à necessidade da sua conservação e restauro para que, futuramente, possam ser apresentadas novas técnicas e ações de diagnóstico e reabilitação. No caminho da credibilidade destas operações, a apresentação de opções técnicas e de intervenções comparativas já efetuadas, é fundamental afigurando-se a preservação como primordial já que o nosso Património assenta num princípio de bem único.

**Palavras-chave:** Retábulo; Charneca; Igreja; Paroquial; S. Bartolomeu.

## ABSTRACT

The topic of this master's thesis is the first national baroque carved altarpieces, focusing on the production in Lisbon, specifically the typology of the side altars. For this, the object study chosen was the side-altars currently belonging to the Church of St. Bartholomew in Lumiar, Lisbon. The purpose is to raise the awareness of the cultural value of various arts represented, that reflect our national heritage and urgently need to be preserved. In preserving this cultural heritage, the historical, artistic and technical framework in comparison with others, either at the level of its construction or at the level of its history and importance, allied to the need for conservation and preservation for presentation in the future of new technical options and diagnostic and rehabilitation activities. For the credibility of these operations, the presentation of technical options and comparative interventions, already undertaken, is essential. The preservation of our heritage is paramount given that our heritage is unique.

**Keywords:** altarpiece; Charneca; Church; parish; S. Bartholomew

## ÍNDICE

RESUMO.....	2
ÍNDICE.....	4
ABREVIATURAS E SIGLAS .....	6
AGRADECIMENTOS .....	8
1       CAPÍTULO I - INTRODUÇÃO .....	10
2       CAPITULO II - LISBOA SETECENTISTA .....	26
2.1     O rosto da cidade .....	26
2.2     A igreja paroquial de S. Bartolomeu da Charneca do Lumiar .....	39
2.3     Enquadramento histórico e geográfico .....	41
2.4     Arquitetura .....	43
2.5     Orago – vida, morte, milagres. ....	48
3       CAPITULO III - RETÁBULOS COLATERAIS.....	51
3.1     Breve contextualização .....	51
3.1.1   Constituição dos retábulos denominados “estilo nacional”. ....	57
3.1.2   Caracterização tipológica dos retábulos colaterais de S. Bartolomeu e de S. Pedro da Igreja da Charneca do Lumiar .....	59
3.1.3   Descrição dos Retábulos colaterais de S. Bartolomeu e de S. Pedro .....	60
3.1.4   Análise formal dos elementos decorativos e estruturais dos retábulos .....	61
3.1.5   Iconografia representada nos retábulos de S. Bartolomeu e de S. Pedro .....	70
3.2     Encomenda .....	73
3.3     Materiais e técnicas .....	76
3.3.1   Materiais.....	77
3.3.2   Técnica.....	81
3.4     Hipóteses formais de autoria e cotejo com outras obras .....	84
4       CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	90
5       BIBLIOGRAFIA .....	93
6       ANEXOS .....	102

6.1	Anexo de documentos .....	102
6.1.1	Auto de Arrolamento de 1912. ....	103
6.2	Anexo de plantas .....	104
6.3	Anexo de imagens .....	108
6.3.1	Fotografias .....	108
6.3.2	Desenhos .....	149
6.3.3	Gravuras .....	158
6.3.4	Tabelas .....	161
6.4	Anexo documental – Intervenção retábulo S. Bartolomeu .....	163
6.4.1	Considerações prévias .....	163
6.4.2	Plano de higiene, saúde e segurança. ....	167
6.4.3	Ficha de identificação .....	168
6.4.4	Diagnóstico .....	172
6.4.5	Proposta de intervenção .....	177
6.4.6	Intervenção .....	182
6.4.7	Normas de conservação e manutenção do retábulo .....	187
6.4.8	Considerações finais.....	189

## **ABREVIATURAS E SIGLAS**

ACL - Academia das Ciências de Lisboa

AMF - Arquivo do Ministério das Finanças

ATT - Arquivo Torre do Tombo

BNP - Biblioteca Nacional de Portugal

CML - Câmara Municipal de Lisboa

GEO - Gabinete de Estudos Olisiponenses

IPT - Instituto Politécnico de Tomar

MF - Ministério das Finanças

SNBA - Sociedade Nacional de Belas-Artes

coord - coordenador

dir. - diretor

doc - documento

cf. - conforme

cit. - citado/a

ep. - epístola

fl. - fólio

fls. - fólhos

ms - manuscrito



*op. cit* - obra citada

Off. - oficina

p. - página

pp. - páginas

t. - tomo

s.d. - sem data

s.l. - sem local

ss. - seguintes

V. – *vide*, ver

vol. - volume

vols. - volumes

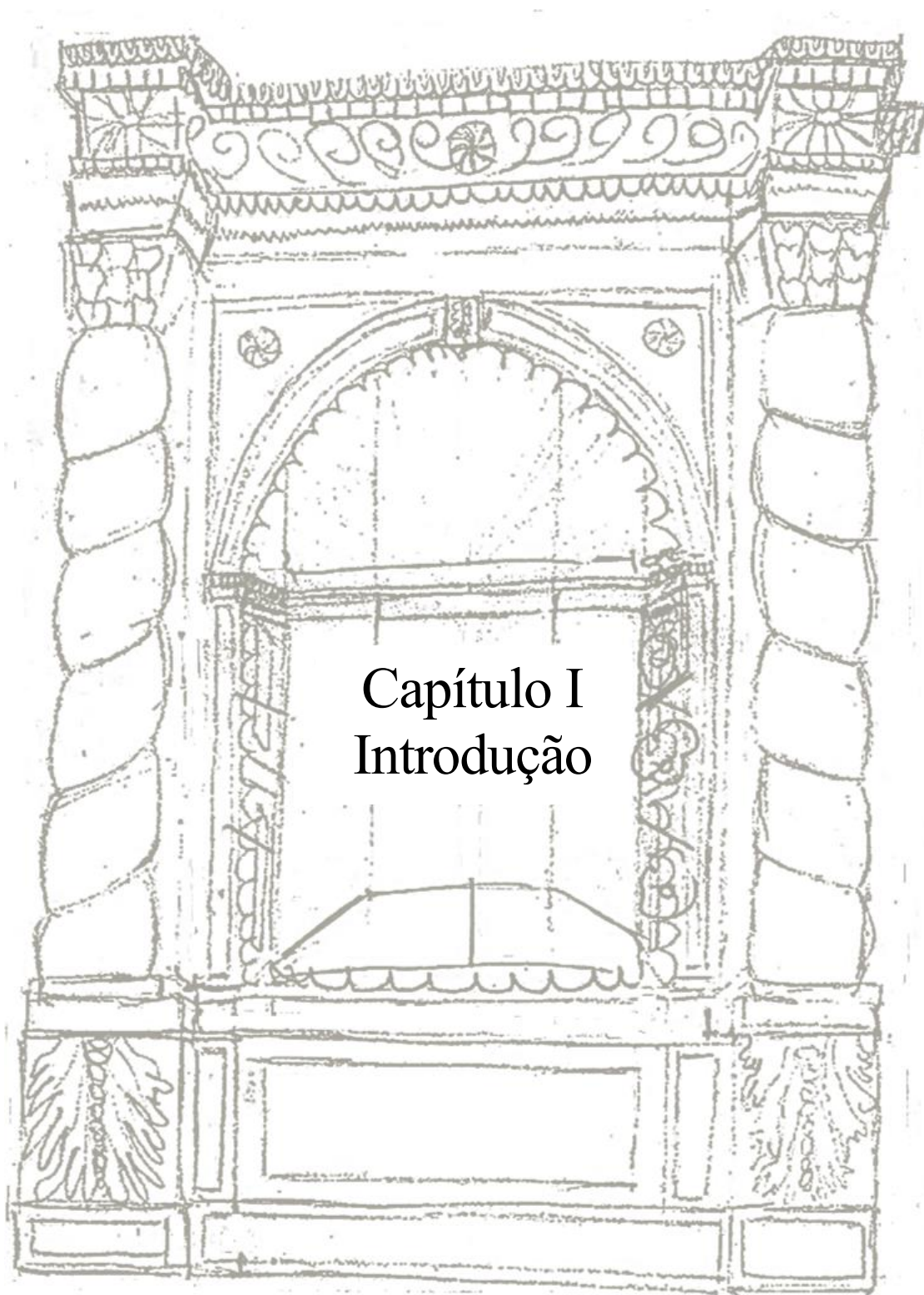
## **AGRADECIMENTOS**

A dissertação que agora se apresenta resultou de um trajeto atribulado, ao longo do qual fui recebendo o maior apoio e estímulo. a todos que de uma maneira mais direta ou indireta prestaram a sua colaboração e mostraram a sua amizade no tempo que durou a realização deste trabalho tornando-o possível, expresso a minha mais profunda gratidão e agradecimento.

Para a Professora Doutora Teresa do Vale, nossa orientadora, vai o devido agradecimento pelas sempre oportunas sugestões, pela gentil e calorosa forma como acompanhou este estudo, esclarecendo dúvidas, sugerindo caminhos, corrigindo erros, orientando e partilhando conhecimentos e que se reflete no trabalho aqui reproduzido.

Às minhas colegas e amigas que durante o desenvolvimento deste trabalho me deram provas de amizade procurando sempre ajudar e valorizar este estudo, e às quais muito devo: á minha colega e amiga Maria do Céu Medeiros, pela sua disponibilidade constante ao prestar auxílio sempre que era solicitado, pelos conselhos e sugestões, pelo companharismo e pela paciência. À minha colega e amiga Teresa Sande Lemos, pelos estimulantes diálogos preenchidos com palavras de ânimo sempre que precisei ouvir uma voz amiga.

Um agradecimento especial à minha família, nomeadamente aos meus pais, pelo modo como me transmitiram os seus valores e a sua concepção de vida. À minha mãe, pelo seu amor e carinho. Ao meu pai, por constituir uma referência de profissionalismo e por me ter transmitido e partilhado as suas ideias. Ao meu marido João e meus filhos, Beatriz e Gonçalo, que com paciência e apoio me acompanharam nestes anos todos.



## Capítulo I

### Introdução

## 1 CAPÍTULO I - INTRODUÇÃO

A escolha do tema, *Retábulos colaterais da Igreja de S. Bartolomeu da Charneca do Lumiar*, surge na sequência de trabalhos realizados durante a licenciatura em Conservação e Restauro – vertente madeira e mobiliário, da Escola Superior de Artes Decorativas, em Lisboa, nomeadamente o trabalho da cadeira de “Práticas de Conservação e Restauro” onde foi realizada uma intervenção num dos retábulos desta igreja. Quando entrámos pela primeira vez nesta igreja de exterior tão singelo, a sensação sentida foi de diferença. Diferença entre o que se passa fora e o que se encontra dentro deste espaço religioso. No seu interior uma arquitetura de superfícies povoada pela iconografia iluminadora das questões da crença e da fé onde os retábulos colaterais surgem com um forte discurso visual juntamente com outras artes decorativas como a pintura, a escultura e a azulejaria que se articulam plenamente enaltecendo esta arquitetura simples. Esta escolha deve-se assim, maiormente a motivos pessoais de interesse pela temática retabulística, principalmente os retábulos barrocos portugueses designadamente os do chamado “estilo nacional”.

O trabalho a desenvolver pretende fornecer uma nova perspetiva ao estudo dos retábulos colaterais do “estilo nacional”, procurando identificar os elementos característicos da sua composição assim como dos elementos formais próprios deste estilo único. Pretende este estudo, acima de tudo, contribuir para a divulgação, valorização e salvaguarda deste património cultural.

Embora se encontrem bastantes exemplares deste período, os retábulos colaterais ainda estão pouco estudados uma vez que grande parte deles se encontra incorporados numa obra mais abrangente que é o retábulo-mor. Sendo que cada vez há mais dificuldade em encontrar estruturas retabulísticas com código de leitura de raiz, este trabalho pretende fornecer elementos que possam de algum modo contribuir para um conhecimento mais aprofundado das obras em estudo.

Num capítulo inicial, de carácter introdutório, espera-se enquadrar o tema na Lisboa setecentista, num período compreendido entre o antes e o pós terramoto de 1755,

contextualizando-a nos seus diversos campos - político, económico, social, cultural e religioso, sem os quais não seria possível compreender o porquê da existência, no local onde se encontram hoje, os nossos objetos de estudo. Neste capítulo tenta-se ainda reunir alguns contributos para o levantamento cripto-histórico da igreja de S. Bartolomeu da Charneca do Lumiar. Para esta contextualização o Estado da Questão é essencial pois fornece informações importantes acerca das principais freguesias dos termos de Lisboa antes do terramoto e depois do terramoto, dando assim um panorama dos limites da capital e da importância das suas igrejas e paróquias, nomeadamente dos arrabaldes da cidade.

Num capítulo posterior identificam-se os retábulos colaterais da Igreja de São Bartolomeu da Charneca do Lumiar em Lisboa, a nível técnico, sendo elaborada uma análise estrutural, morfológica e temática decorativa desta tipologia retabulística. Espera-se averiguar de onde vieram estes retábulos, e de que modo, após o terramoto de 1755, estas estruturas foram deslocadas dos seus lugares originais, desmanteladas e reaproveitadas.

Num último capítulo, pretende-se investigar a encomenda destas estruturas retabulares e atribuir uma autoria, ou pelo menos levantar hipóteses sobre uma provável oficina. Ao nível metodológico as dificuldades com que nos deparámos prenderam-se com a escassez de documentação referente a estes retábulos (caso, aliás, comum no que se refere ao *corpus* material desta igreja), e por isso apreciar, conhecer e estudar a obra é ter acesso preveligiado à fonte imediata que é a própria obra. Este conhecimento é fundamental para que se possam pensar em iniciativas de intervenção de conservação e restauro, onde o conhecimento da produção artística possa constituir um fator de interesse e valorização desta igreja.

Sendo que o estudo formal destes retábulos colaterais pertencentes à Igreja de S. Bartolomeu da Charneca do Lumiar foi alcançado com sucesso, o estudo dos materiais ficou, no entanto incompleto. Houve dificuldades na obtenção de exames complementares aos materiais aplicados nestas estruturas, nomeadamente do revestimento da talha com folha de ouro, por falta de meios disponíveis pessoais e de algum apoio por parte das entidades académicas para se efetuarem as mesmas. A análise por espectroscopia de Raman

seria extremamente útil para obter informação química sobre os materiais ao nível superficial. Infelizmente tal não foi possível.

## Objetivos

O acordo generalizado (entre todos os que se dedicam ao estudo da Arte sobre os mais diversos aspetos), sobre a importância do património arquitetónico, urbano e rural, em termos históricos, culturais, sociais, económicos, de memória coletiva e de identidade nacional, e do consequente compromisso de preservá-lo, tem vindo a transformar as técnicas de engenharia, de arquitetura e da conservação e restauro.

É neste contexto que o presente trabalho se enquadra, tendo-se optado por desenvolver um tema que engloba a reabilitação das construções retabulares em madeira, devido à importância que este tipo de construção e material, teve e tem, na história do nosso país, a calcular pelos vários exemplares existentes. Assim, constitui-se como objeto de estudo deste trabalho, os retábulos colaterais da Igreja Paroquial de S. Bartolomeu<sup>1</sup> da Charneca do Lumiar. Para conseguir caracterizá-los houve um primeiro esforço de estabelecer critérios de delimitação do estudo dos objetos em análise.

O primeiro critério foi temporal: tentou-se de um modo conciso e analítico estabelecer um período relativamente curto entre o antes do terramoto de 1755 e logo após, com a reestruturação da cidade e das freguesias, a reorganização da própria igreja, com a edificação de novas paróquias, para tentar perceber até que ponto houve interesse e quais as orientações seguidas no reaproveitamento de obras importantes de igrejas destruídas para novas igrejas edificadas ou outras já existentes. Sabe-se que aquando da reestruturação da cidade após terramoto houve templos que foram demolidos e consequentemente a destruição da sua talha.

---

<sup>1</sup>Cf. *Igreja e antigo convento do Grilo / Igreja paroquial de São Bartolomeu / Recolhimento de Nossa Senhora do Amparo*, ficha de inventário da antiga DGEMN, atual IHRU, n.º IPA PT031106070311, em [www.monumentos.pt](http://www.monumentos.pt).

Um segundo critério prendeu-se com a escolha dos objetos em análise. Hesitámos um pouco entre procurar documentação específica destes retábulos e do seu autor, e outro, mais vasto, de caracterizar formalmente estes objetos. Entre as duas hipóteses, e compreendendo que o tempo disponível iria ser curto para a procura de documentação, sem haver certezas de existirem, levou a que fosse escolhida a segunda hipótese sem, no entanto, deixar em aberto uma possível procedência e autoria através de cotejo com outros objetos idênticos.

O objetivo principal do trabalho que se pretende realizar é identificar estes retábulos colaterais, uma vez que, até à realização desta pesquisa, não se ter encontrado qualquer documentação que comprove a sua datação. No entanto, com o avançar da pesquisa, pretende-se formular hipóteses a respeito do período em que estas obras tenham sido executadas e adquiridas. Sendo que o objetivo fundamental desta tese é estudar, a partir do levantamento documental, fotográfico e bibliográfico, a origem e encomenda destes retábulos assim como as técnicas de execução e os materiais utilizados, então a base fundamental será o de desenvolver um tema relativo às formas de montagem originais, construção estrutural, à própria avaliação das tecnologias dos materiais empregues, à sua aplicação, os tipos de ligações utilizadas e etc., retirando as respetivas conclusões e ou considerações.

## **Metodologia**

Em primeiro lugar procurou-se reunir toda a documentação possível sobre a Igreja e o seu espólio retabular para podermos efetuar o devido Estado da Questão.

Para isso houve necessidade de compilar também documentação sobre a evolução histórica da atual cidade de Lisboa, e o ‘lugar’ da igreja Paroquial de S. Bartolomeu da Charneca do Lumiar após o terramoto de 1755, apresentando a História da igreja, a sua arquitetura, as suas manifestações artísticas, fotografando e inventariando obras semelhantes de talha em Portugal.

De forma a poder “descobrir” a Lisboa setecentista, duas fontes impressas foram consultadas: a *Corografia Portuguesa* do Padre António Carvalho da Costa, que nos deu uma ideia dos arruamentos da cidade e da localização dos principais edifícios, e o *Mappa de Portugal*, do Padre João Baptista de Castro, que nos deu conta da antiga cidade antes do terramoto.

Decisiva é a pesquisa dedicada aos retábulos colaterais da igreja numa leitura de conjunto e integrada, onde são abordadas as questões dos usos e funções da iconografia, da encomenda, das tipologias e exemplares ímpares, dos materiais e técnicas, da complementaridade das artes, da periodização e da produção artística<sup>2</sup>.

No que respeita a fontes manuscritas, pretende-se ainda consultar documentação do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Biblioteca Nacional de Portugal, os arquivos da Câmara Municipal de Lisboa e do Ministério das Finanças. Foram já consultadas a Biblioteca dos Estudos Olissiponenses do Palácio Beau Séjour, Biblioteca da Gulbenkian, Academia das Ciências de Lisboa e ainda outras fontes que se encontravam dispersas por arquivos paroquiais. Além disso, foram ainda consultados documentos que já se encontram disponíveis *on-line* através do motor de busca B-on. Encontrou-se assim uma grande panóplia de informação dispersa que dificultou um pouco o trabalho de investigação, junto com a existência em alguns fundos de instrumentos de pesquisa fracos, aliados a uma organização questionável<sup>3</sup>.

No domínio da cartografia impressa, foram fundamentais as plantas das freguesias de Lisboa pró-terramoto que se encontram reunidas na obra *Lisboa na 2ª metade do séc. XVIII* (plantas e descrições das suas freguesias) da C.M.L.

---

<sup>2</sup>A execução de obras em talha requeria a colaboração de artistas de várias áreas e não apenas do entalhador e do dourador. É difícil demarcar com precisão as atribuições que competiam a cada um dos ofícios, já que nos séculos XVII e XVIII, o mesmo artista aparece designado de várias formas, conferindo-lhe polivalência no que respeita ao desempenho dessas atividades. Na verdade, não existia uma divisão rígida de tarefas. Algumas das pessoas que desempenharam o cargo de mestre arquiteto (figura a quem se destinava a função do desenho do risco, elemento básico de toda a obra de talha) exerceram também as atividades de entalhador, escultor, imaginário e ensamblador.

<sup>3</sup>Houve dificuldade em aceder à informação no Patriarcado de Lisboa devido a informações contraditórias e a um deficiente motor de busca.



Por fim pretende-se apresentar a intervenção que houve no retábulo colateral dedicado a S. Bartolomeu com a descrição detalhada dessa intervenção onde os itens atrás referidos são tratados. Compreende-se que, o reconhecimento dos seus sistemas construtivos pressupõe a análise da composição do material, o estudo dos sistemas de ancoragem, dos elementos de reforço, da composição dos módulos, das técnicas aplicadas à talha e à policromia, de maneira a interpretar estas obras, bens culturais, nos seus aspetos históricos, artísticos e construtivos. Numa fase de viragem, cada vez mais definida pelo antagonismo entre a arte da produção e a arte da preservação, procura-se uma sistematização nas intervenções de conservação e restauro destes conjuntos retabulares, e nas metodologias de diagnóstico e reabilitação.

## **Estado da questão**

Com o terramoto de 1755, é de pensar que parte significativa da documentação referente aos acervos das igrejas, conventos, palácios, etc., anterior ao sismo, desapareceram com o incêndio que destruiu a cidade. No entanto, quando começámos esta investigação verificámos que existe uma grande variedade de fontes e fundos passíveis de serem consultados. À medida que a investigação evoluiu, avultava-se o número de documentação que podia ser examinada embora sobre o assunto em estudo, pouco foi encontrado.

A ruína de Lisboa, resultado do grande terramoto de 1755, traduzida no caos urbano e na angústia dos sobreviventes, provocou na Lisboa setecentista sinistra memória, transformando-se na primeira notícia de impacto global. As notícias e os relatos díspares devem-se essencialmente a confusão com os limites da cidade, dado que muitas freguesias não faziam parte integrante da urbe, mas eram consideradas do seu termo, mais comumente designadas os arrabaldes de Lisboa. A reconstrução da cidade foi planeada e executada de uma forma relativamente rápida, adaptada a um planeamento urbanístico integrado, no entanto, a reconstrução completa, prolongou-se no tempo por um período de 100 anos aproximadamente.

O assunto que pretendemos estudar nesta dissertação está relativamente pouco estudado no que concerne à origem dos retábulos colaterais da Igreja de S. Bartolomeu da Charneca do Lumiar em Lisboa. Ao longo do nosso estudo fomos apercebendo do “vazio” documental existente. É de referir que com o terramoto, que no entender de Sílvia Ferreira<sup>4</sup> «... foi o grande responsável pela perda de grande parte do espólio de obra de talha do primeiro barroco nacional...», houve grande destruição, e com isso o desaparecimento de obras que seriam parte integrante de informação do nosso objeto de estudo, assim como de muitas fontes que poderiam ser consultadas e abrir perspectivas diferentes, tornando mais atraente a nossa investigação. Com o terramoto e a escassez de recursos, entre outros fatores, permitiu que os artistas regionais e locais fossem requisitados para execuções de encomendas que proporcionaram interpretações novas.

Paradoxalmente, encontraram-se dispersas em vários locais outras obras que muito contribuíram para a evolução da nossa investigação. Conseguimos reunir algumas informações cruciais, nomeadamente em trabalhos surgidos ao longo de anos, desde simples anotações em trabalhos científicos a dissertações<sup>5</sup>, onde podemos ler «A Talha existente é, sobretudo do período do Barroco de estilo Nacional...», e pequenos relatos que nos foram fundamentais.

Sendo que com o terramoto de 1755, grande parte do património foi destruído e/ou dividido, com perda incalculável quer de edifícios e dos seus espólios, quer de vidas humanas, é a Lisboa setecentista que temos de descobrir para a nossa dissertação. Foram consultadas assim diversas obras de olisipógrafos que se dedicaram a escrever sobre Lisboa desde o séc. XIX<sup>6</sup>.

Aquando do levantamento bibliográfico, verificamos que é notório um interesse pelas igrejas, conventos e mosteiros e pelo seu património, sendo preocupação crescente

---

<sup>4</sup>Cf. Sílvia Maria Cabrita FERREIRA, *A Talha Barroca de Lisboa (1670 - 1720). Os Artistas e as Obras*, vol. I, (Dissertação de Doutoramento em História do Instituto de História da Arte da Universidade de Lisboa Faculdade de Letras), Lisboa, 2009, p.224.

<sup>5</sup>Cf. Paulo Jorge de Oliveira MARTINS, *A Igreja de S. Bartolomeu da Charneca: – A Talha*, s.d. p.3.

<sup>6</sup>Cf. Júlio de CASTILHO, *Lisboa Antiga: Bairros Orientais*, 2ª Edic. Lisboa, S.Industriais, C.M.L., 1934-1938; Augusto Vieira da SILVA, *A Cerca Moura de Lisboa; estudo histórico descritivo*, Lisboa, C.M.L., 1939; Augusto Vieira da SILVA, *Dispersos*, Biblioteca de Estudos Olisiponenses, Volume I, Lisboa, 1968; Marina Tavares DIAS, *Lisboa Desaparecida*, Lisboa, Quimera, 1987-2010.

identificar obras e rastreá-las após o terramoto. Verificando-se que as que sobreviveram, foram muitas delas reaproveitadas para outras igrejas, perdendo-se assim o rasto da sua encomenda e do seu autor.

A “*Corografia Portuguesa*”<sup>7</sup> escrita pelo padre António Carvalho da Costa em 1712, permitiu conhecer os arruamentos e principais edifícios de cada freguesia antes do terramoto, enumerando freguesias e lugares que constituem o Termo de Lisboa: « *Olivais - Sacavém - Charneca - Camarate - Unhos Frielas - Apelação - Talha - Santa Iria - Póvoa de D. Martinho ( era lugar da freguesia de Santa Iria) – Via Longa - Granja de Alprate - Santo Antão do Tojal ( Tojal) - S. Antão do Tojal ( Tojalinho) - Fanhões Bucelas - Vila de Rei ( era lugar da freguesia de Bucelas) Santiago dos Velhos - Santo Estêvão das Galés - S. Quintino - Arranhol - Lousa Pequena - Loures - Ponte de Frielas ( era lugar da freguesia de Loures) – Mamotas ( idem ) - Barro ( idem) - Milharado - Póvoa ( de Santo Adrião) - Odivelas - Lumiar - Ameixoeira - Carnide Benfica - Barcarna - Oeiras - Galegos - Campo Grande Carnaxide - Ajuda - S. Julião da Barra.*»

Pela revista publicada *Lusitana Sacra*<sup>8</sup>, sabe-se que «*Das quarenta paróquias de Lisboa, no terramoto, dezasseis ficaram arrasadas ou devastadas; dezanove só arruinadas e cinco em condições de continuarem a manter a celebração dos ofícios divinos, administração dos sacramentos, devoções e actos de culto*». Especificamente sobre a Igreja e a sua origem, encontramos muita informação referente ao termo de Lisboa e às suas freguesias. A lei de 20 de Agosto de 1654 é o mais antigo diploma oficial conhecido que enumera as freguesias e lugares do Termo de Lisboa. Nesse tempo havia 42 Julgados em 31 freguesias.

Dentro destes podemos encontrar os seguintes oragos:

Olivais (Santa Maria) e Charneca (S. Bartolomeu). Alguns Julgados não eram sedes de freguesias.

---

<sup>7</sup>Cf. Padre António Carvalho da COSTA, *Corografia Portuguesa*, Tomo III, Lisboa, Off. de Valentim da Costa Deslandes, 1712, p. 592 e ss..

<sup>8</sup>Cf. Manuel CLEMENTE, “Catolicismo e sociedade na época moderna: o terramoto de 1755” in *Revista Lusitana Sacra* - 2ª série, t. XVIII, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa. Centro de Estudos de História Religiosa, 2006, p. 229.

Augusto Vieira da Silva diz «*Um autor do 1.º quartel do século XVII*»<sup>9</sup> conta 30 freguesias no Termo, que não correspondem exatamente às mencionadas na lei de 20 de Agosto de 1654 entre as quais a da Ameixoeira.

Um documento que existia em 1668 no cartório do Convento de S. Vicente-de-Fora, e referente a um sínodo realizado em 1191 pelo bispo D. Soeiro Anes na Sé Catedral de Lisboa, menciona como existentes nesse ano as seguintes seis igrejas colegiadas, sedes de freguesias:

a) Extramuros da cerca moura

S. Vicente;

N. Senhora dos Mártires;

S.t<sup>a</sup> Justa.

b) Intramuros da cerca moura

St<sup>a</sup> Cruz da Alcáçova;

S. Bartolomeu;

S. Martinho

S. Jorge.

Pela obra, *Dipersos*, podemos ainda saber que «*Em 1826 mais precisamente a sete de Agosto deste ano foram promulgadas novas instruções para a convocação das Cortes Gerais. Em número de 33 (a que se adicionam duas freguesias do Concelho de Oeiras, para fins eleitorais), eram as mesmas que constam da lista de 1822, com as seguintes alterações:*

---

<sup>9</sup>Augusto Vieira da SILVA, *Dispersos*, (...), pp. 42-43.

*A freguesia de Granja de Alpriate desapareceu, anexada à de Via Longa e foram constituídas mais duas freguesias: a de Almargem do Bispo, e a de S. Bartolomeu ou Beato António, que pertencia a Lisboa»<sup>10</sup>.*

Diz ainda «Em 1836 foi promulgada em seis de Novembro uma nova divisão administrativa do Reino, e por ela sofreu o Termo de Lisboa o seu primeiro extenso corte, especialmente na sua região norte a mais afastada da capital.». <sup>11</sup> Foram tirados ao Termo freguesias e ficaram então constituídas pelas seguintes 22 freguesias:

Campo Grande, Charneca, S. João da Talha, Olivais, Sacavém, Via Longa, Loures, Bucelas, Ameixoeira, Apelação, Camarate, Santo Estêvão das Galés, Fanhões, Frielas, Louza, Lumiar, Odivelas, Póvoa de Santo Adrião, Tojal, Tojalinho, Unhos, e Benfica. Continuaram fazendo parte da Cidade as freguesias de S. Bartolomeu (Beato António), Ajuda, Belém e S. Pedro em Alcântara.

Quanto à igreja de S. Bartolomeu da Charneca do Lumiar e sua história obtiveram-se elementos importantes nas obras de “*Monumentos e Edifícios Notáveis do Destrato de Lisboa*” e nas “*Crónicas Lisboetas – O Poço da Cidade*”.

Na leitura destas obras tivemos conhecimento que a mais antiga notícia da existência desta igreja consta «*duma escritura datada de 25 de Maio de 1168 (Hist. Eccl.), aparecendo também oitada no sínodo de 1191*»<sup>12</sup>.

Desde 1276 existia no sítio da Ameixoeira uma ermida de evocação a Nossa Senhora do Funchal que foi posteriormente em 1593 alterada para Nossa Senhora da Encarnação<sup>13</sup>.

A 24 de Julho de 1385, D. João I doou a Afonso Pires da Charneca «*Afom priz da charneca caualeiro nosso uasallo*», *de juro e herdade, para sempre, as vinhas e seus*

---

<sup>10</sup>Cf. Augusto Vieira da SILVA, *Dispersos*, (...), p.46.

<sup>11</sup>Cf. Augusto Vieira da SILVA, *Dispersos*, (...), p.48.

<sup>12</sup>Cf. Augusto Vieira da SILVA, *Dispersos*, (...), pp. 230-231.

<sup>13</sup>Cf. Gabinete de Estudos Olisiponenses, “*Nova Proposta Administrativa para Lisboa*”, Câmara Municipal de Lisboa, em [www.issuu.com/gabinete\\_estudos.../docs/nova\\_proposta\\_administrativa\\_lisboa](http://www.issuu.com/gabinete_estudos.../docs/nova_proposta_administrativa_lisboa) consultado em 17/11/2014.

*lugares que são no termo da cidade de Lisboa «aalem d aRoyos caminho da charneca as quaaes sooe d andar co a nossa adega da dcta cidade».*<sup>14</sup>.

No Censo Geral da população (1527) de D. João III, a Ameixoeira e a Charneca (por vezes também referida como Charneca do Lumiar) estavam integradas no termo de Lisboa. Em 1541 a Ameixoeira foi desanexada à Igreja do Lumiar<sup>15</sup>.

A Estrada de São Bartolomeu, entre a Ameixoeira e o Largo dos Defensores da República, oficialmente consignada por deliberação camarária de 1 de Outubro de 1891 e respetivo edital do dia 12 seguinte, deve o seu nome à antiga paróquia local de São Bartolomeu da Charneca, datado de 1583, confinando os seus limites com as freguesias de Nossa Senhora da Encarnação das Ameixoeiras, São João Baptista do Lumiar, Santa Maria dos Olivais, Santos Reis do Campo Grande e Santiago de Camarate.

Pretende-se com este trabalho estudar os retábulos colaterais em talha dourada e indagar como foram reaproveitados alguns dos tesouros que sobreviveram ao terramoto de 1755 existentes nos edifícios religiosos destruídos, e como foram recolocados em novos edifícios erigidos. Sabe-se que o roubo e a pilhagem foram grandes, como comprova a Carta de 4 de Novembro de 1755 de Sebastião José de Carvalho e Mello, Marquês de Pombal, para o Corregedor da comarca de Coimbra:

*“Na cidade de Lisboa se espalhou grande numero de ladrões, tão desumanos e sacrílegos, que abusando da calamidade com que Deus Senhor Nosso nos avisou no dia primeiro do corrente acrescentarão a consternação do povo justamente espavorido, persuadindo-o a que se retirasse longe porque se mandava bombear a cidade, para no abandono, em que a puseram com estas vagas vozes, cometerem a seu salvo os muitos roubos e sacrilégios,*

---

<sup>14</sup>Cf. Afonso Eduardo Martins ZUQUETE (dir.), *Armorial Lusitano*, Gráfica Imperial, Lda., Lisboa, 1961, pp. 368-369. Afonso Pires da Charneca, senhor dos Lagares d'El-Rei, cavaleiro e vassalo. Em Lisboa, a seis de Outubro de 1384, foi armado cavaleiro pelo Mestre de Avis (futuro rei D. João I) ao prestar-lhe homenagem, nesse dia e antes da batalha de Aljubarrota, como regente do Reino. No ano seguinte esteve presente, pelo braço da Nobreza, nas Cortes de Coimbra. Morreu sem deixar descendência nem testamento. Mandou o rei que os seus bens passassem para o seu irmão D. Martinho Afonso Pires da Charneca arcebispo de Braga.

<sup>15</sup>Cf. GEO- Gabinete de Estudos Oliponenses, *op. cit.*

*com que despojaram as casas e os templos, passando para essas partes carregados dos mesmos roubos e sacrilégios.”*

Quanto à Igreja é de arquitetura religiosa, da segunda metade de seiscentos, e mantém as características do barroco de província, de grande simplicidade planimétrica, formal e decorativa<sup>16</sup>. Edifício de planta de nave única, sem transepto, capela-mor pouco profunda, mas com boa visibilidade, capelas laterais que recebem luz exterior por janelas muito simples. Predominância de volumes quadrangulares e de sobriedade nos elementos. É um tipo de edifício muito prático, permitindo ser construído com pequenas adaptações, e pronto a receber decoração<sup>17</sup>.

No interior observamos talha dourada<sup>18</sup> associada a outras artes decorativas como o azulejo, a pintura, a escultura e a pintura decorativa, impondo uma nova dimensão a espaços sem relevante expressão arquitetónica (*vide* Fotografia 2).

Sendo que o nosso objeto de estudo são os retábulos colaterais em talha dourada, o que se sabe é que em 1758, o cura da Charneca, Padre Pedro Oliveira<sup>19</sup> informava que a sua igreja tinha cinco altares sendo que o altar-mor, onde está o sacrário, tinha uma tribuna de talha dourada. E que ali se veneravam «*da parte da Epístola, a imagem avultada de São Bartolomeu e Nossa Senhora da Assunção; da parte do Evangelho, está o apóstolo São Pedro, de igual vulto que a imagem de São Bartolomeu e a imagem de Nossa Senhora da Conceição, de mediana grandeza*». Foi também encontrado um documento, de 1912, que faz referência à existência dos altares (*vide* Documento 1).

Estes dois retábulos, localizados na zona do arco triunfal da Igreja, junto à entrada da capela-mor (*vide* Planta 5), são em barroco nacional, em talha dourada, de planta reta, corpo

---

<sup>16</sup>Cf. José Eduardo Horta, CORREIA, “A Arquitectura: Maneirismo e estilo chão” in *História da Arte em Portugal*, Volume VII, Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

<sup>17</sup>Kubler denominou-a de *plain architecture*, que significa que é uma arquitetura sóbria, depurada e pobre.

<sup>18</sup>Reforçada pelos dogmas emanados do Concílio de Trento (1545-1563), a arte da talha revela-se um meio de propaganda ao serviço da religião. Através da sua linguagem grandiosa e do brilho refletido pelo seu ouro, comove e seduz sensorialmente, conduzindo o crente à aceitação das regras doutrinárias da Igreja Católica. O uso da talha dourada na arquitetura portuguesa acabou por atingir a mesma importância que o mármore em Itália e a pedra em França.

<sup>19</sup>Cf. Fernando PORTUGAL, Alfredo de MATOS, *Lisboa em 1758*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1974. As “*Memórias Paroquiais*” são as respostas ao inquérito realizado a todas as paróquias de Portugal, três anos após o sismo de Lisboa de 1755, a mando de Marquês do Pombal.

côncavo e um eixo. Apresentam estruturalmente, um nicho, ladeado por colunas pseudo-salomónicas, de fuste espiralado, sustentando remate superior constituído por um arco concêntrico inspirado no vocabulário dos portais românicos. Os quartelões, composições laterais formadas por pilastras e mísulas, enfatizam a estrutura retabular. Como motivos ornamentais, apresentam folhas de videira e cachos de uvas (alusão à eucaristia), pequenos pássaros (fénix, símbolo da eternidade) e ainda enrolamentos de folhas de acanto. Sobre o corpo dos retábulos e da moldura envolvente, corre um friso decorado com folhagem estilizada e concheados. No interior, abrem-se nichos que albergam a escultura de S. Pedro no retábulo colateral da direita, e de S. Bartolomeu no retábulo colateral da esquerda. Tecnicamente põe-se a presunção que os retábulos não foram executados para esta igreja em particular e sim que vieram de outra, uma vez que o retábulo de S. Pedro obrigou a alterações no próprio retábulo e na alvenaria, ao qual ele está unido. Sílvia Ferreira diz-nos que houve muitos casos de obras deslocadas «... *altares deslocados dos antigos mosteiros e conventos e depois recolocados em igrejas maioritariamente paroquiais.*»<sup>20</sup>. O período “nacional” é o período que expressa maior número de exemplares ao nível da mobilidade retabulística. Pressupondo-se assim esta mobilidade, fica-nos o interesse pela descoberta do local da primitiva localização e a certeza que estas obras são de autoria de artistas locais e/ou conceituados. Assim sendo, saber a sua procedência é essencial para o estudo completo destas obras para nos servirem como elementos definidores de escolas e oficinas produtoras de talha em Lisboa.

Foi na década de 50 do século passado, que surgiram na revista portuguesa *Belas – Artes* dois artigos que abordavam de maneira global a produção de retábulos no país. Foram eles *The portuguese woodcarved retable. 1600 – 1750* (1950), do americano Robert Smith, e *Morphologie du retable portugais* (1953), do francês Germain Bazin. Em 1962 Robert Smith definiu o estilo nacional como «*São relativamente poucos os elementos que constituem o estilo nacional; em primeiro lugar, como motivo mais característico, coloca-*

---

<sup>20</sup>Cf. Sílvia Maria Cabrita FERREIRA, *op. cit.*, p.229.



*se a coluna de fuste espiral. Sempre de ordem coríntia ou compósita, consta geralmente de cinco espiras cobertas de parras de uva, com seus cachos e folhas.»*<sup>21</sup>

Já Francisco Lameira<sup>22</sup> diz que este estilo tem «*predomínio de plantas dinâmicas, nomeadamente em perspectiva côncava;... único corpo,... tribuna ou camarim central destinado à representação escultórica do orago;*». Mais adiante diz «*... colunas torsas com seis ou sete espiras, cujo fuste é totalmente revestido por cachos de uvas, parras, fenix, meninos, etc.*». Num texto, Vítor Serrão reforça: «*O aparecimento da coluna em espiral na talha portuguesa marcou o início da fase brilhante do Barroco Nacional*<sup>23</sup> ... *Já começavam a surgir nos retábulos de madeira entalhada de Lisboa as colunas em espiral com o fuste decorado com parras, cachos de uvas, fenix, meninos, etc.*»<sup>24</sup>. Ainda em 2007, Paulo Pereira descreve o retábulo estilo nacional como «*... estrutura simbólica, definida lateralmente por pares de colunas rematando um arco de volta perfeita à maneira do românico; ao centro rasga-se um vazio que dá lugar ao camarim ou tribuna, estrutura escalonada e cenográfica*»<sup>25</sup>

Já sobre o uso do ouro, a eficácia cenográfica deste enquadramento de massa dourada determinou a proliferação de retábulos colaterais e laterais à medida que se iam ampliando as devoções. Pretende-se com este estudo caracterizar também o ouro utilizado no douramento destes retábulos e na identificação de elementos característicos na sua composição<sup>26</sup>.

---

<sup>21</sup>Cf. Robert C. SMITH, *A Talha em Portugal*, livros Horizonte, Lisboa, 1962, p.70.

<sup>22</sup>Cf. Francisco LAMEIRA, *O Retábulo em Portugal – das origens ao declínio*, edição Évora, Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2005, p. 96.

<sup>23</sup>Lembramos que não é nossa intenção refletir aqui sobre a nomenclatura de cada classificação.

<sup>24</sup>Cf. Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal – O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, p.84 e 85.

<sup>25</sup>Cf. Paulo PEREIRA, *História da arte portuguesa. O Barroco*, Vol. 7, Lisboa, Círculo de leitores, 2007, p.20.

<sup>26</sup>A extensa utilização de folha de ouro nos programas decorativos retabulares portugueses barrocos, especialmente nos compreendidos entre o final do séc XVII e séc. XVIII resultou da abundância deste metal precioso proveniente das terras de além-mar, especialmente após a descoberta do complexo mineiro de Minas Gerais, Brasil, no séc. XVII.

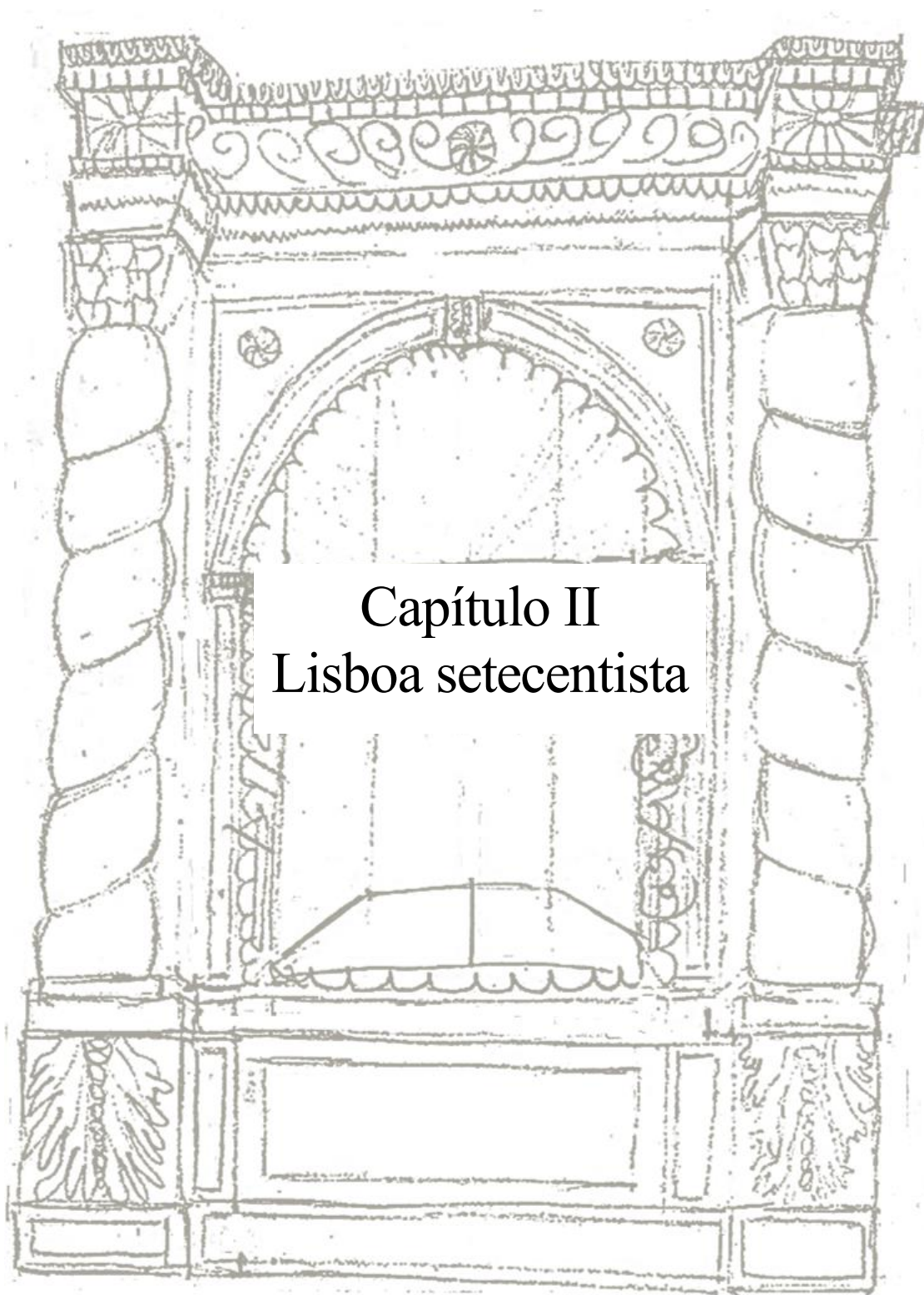
Outros autores como José Meco<sup>27</sup> e Sílvia Ferreira foram essenciais para este estudo uma vez que se debruçaram sobre o estudo da arte da talha quer em Lisboa quer fora dela. No entanto Sílvia Ferreira dá-nos uma divisão de tipologias frequentes vistas neste estilo, sendo que a que se enquadra no nosso estudo é: «*Apresenta configuração arquitectónica de planta recta, corpo único, três tramos, colunas rectas ou torsas e remate semicircular de planimetria recta, por vezes pontuado por aduelas radiais,...*» e ainda «*As folhas de acanto, por vezes volumosas, já presentes em mísulas e painéis, ajudam a conferir algum dinamismo e animação à estrutura. As colunas, por vezes já torsas, recamadas de folhas de videira e cachos de uva, introduzem sentido de movimento, ajudando a aligeirar a monotonia e carga da estrutura. O remate em arco de volta perfeito torna-se amiúde de aduelas radiais e elementos vegetalistas, que ritmam o espaço contribuindo também para o maior dinamismo da estrutura. Em conclusão, esta tipologia revela um retábulo habitualmente de planta recta, com grande abertura central, sem movimento ao nível do corpo, sendo os elementos de dinamismo introduzidos pelas colunas espiraladas. São os seus ornamentos e a forma como estes se organizam que introduzem animação e que sugerem uma maior interacção entre o objecto e o observador*»<sup>28</sup>.

Para avançarmos na apreensão do carácter geral dos estilos e das mudanças nas formas, e também na contextualização histórica desta produção, é imprescindível que nossa leitura seja acompanhada, ou mesmo precedida, pelo contato com as fontes primárias desse conhecimento, ou seja, os retábulos. Sendo que estes não estão estudados e que existem poucos exemplares deste estilo, é fundamental lembrar que o Património cultural só se defende se for devidamente estimado e como tal reconhecido.

---

<sup>27</sup>Cf. José MECO, “Lisboa Barroca: Da Restauração ao Terramoto de 1755. A Talha e o Azulejo na Valorização da Arquitectura” in Irisalva MOITA (dir.), *O Livro de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994, pp. 313-342.

<sup>28</sup>Cf. Sílvia Maria Cabrita FERREIRA, *op. cit.*, p. 448.



## **2 CAPITULO II - LISBOA SETECENTISTA**

### **2.1 O rosto da cidade**

Portugal entre 1580 e 1640 esteve sob o domínio filipino, na sequência do desaparecimento de D. Sebastião em 1578, e do cardeal-rei D. Henrique em 1580, que não deixaram herdeiros. A coroa passou assim para Filipe II de Espanha (neto de D. Manuel I).

A Restauração da independência foi um processo demorado e muito dispendioso (1649-1668), não sendo possíveis grandes investimentos nem na defesa da capital, sendo que foram, no entanto edificados baluartes e definida a denominada Linha Fundamental da Fortificação. Se até 1668 Portugal viveu uma conjuntura desfavorável num clima permanente de Guerra contra a vizinha Espanha, com uma frágil dinastia ambicionando a legitimidade e o reconhecimento internacional, um soberano incapaz de assegurar a continuidade dinástica de Bragança e um império colonial vasto, invejado e pilhado pelas potências emergentes da Europa, a partir desta data, tais problemas serão progressivamente resolvidos no reinado de D. Pedro II (1683 - 1705).

Durante trinta anos o país fruiu das condições necessárias à sua reconstrução, que recebeu o seu maior impulso em 1693, com a descoberta do ouro no Brasil, fato histórico de extrema importância e que estará presente em toda a história portuguesa do século XVIII, de tal forma, que se associa mais a D. João V esta prosperidade do que a D. Pedro II, dado que a exploração aurífera teve lugar, sobretudo no período joanino.

Durante a primeira metade do século XVIII, o mundo português viu-se confrontado com um processo permanente de mudança, tanto no campo interno do reino, quanto na própria configuração social do Império. No pensamento de várias individualidades ligadas ao governo da monarquia, havia a certeza de que a linha do Império se situava categoricamente no atlântico, nas suas duas margens do oceano. Lisboa estava no centro de uma Europa que também estava em transformação. A Revolução Industrial marcou o ponto

de viragem para uma nova era, onde a máquina e o saber corporizado em mecanismos e técnicas produtivas começam a ditar as novas leis.

Quando D. João V sobe ao trono, a situação económica em Portugal era muito difícil apesar de todo o ouro que vinha do Brasil. Na ocasião, segundo a narrativa de um contemporâneo, Tristão da Cunha Ataíde, 1.º Conde de Povolide, “*luzirão neste dia de tão universal aplauso os diamantes e pérolas da nossa Índia Oriental, e o oiro das nossas minas do Rio de Janeiro dos Estados do Brazil*”.<sup>29</sup> A miséria alastrava por todo o país, e o artesanato ou as poucas manufaturas estavam em decadência absoluta. Se no plano interno a situação estava estável, obra fundamentalmente da política de D. Pedro II, o cenário político do continente era um desafio para um país que havia mais de meio século, vinha lutando para manter sua autonomia política.

O longo reinado de D. João V, ficou marcado por várias mudanças tanto no plano interno do reino, quanto em relação à morfologia do seu vasto império colonial. Lisboa vive inteiramente os significados de capitalidade, ao passo que Portugal a definia enquanto um reino de segunda grandeza, possuindo vasto império. Mesmo assim, todas as atenções dos homens de Estado estavam mais direcionadas para os domínios ultramarinos que, afinal, significavam o preservar da própria Monarquia. Apesar de todas estas instabilidades no campo da formação e desenvolvimento do conhecimento, D. João V foi um rei que assumiu um papel ativo: criou bibliotecas, fomentou a produção livreira, instituindo deste modo as bases adequadas à circulação da informação. A divulgação deste conhecimento possibilitou o desenvolvimento e crescimento do movimento das Academias e a animação da imprensa periódica, onde os temas de atualidade científica e técnica não deixaram de ter eco. O problema foi que continuou a existir o “índex” e a Inquisição<sup>30</sup>. Ter livros sem os poder ler nada acrescentava ao conhecimento. Promoveu ainda relações de intercâmbio

---

<sup>29</sup>T. da C. ATAÍDE (1.º Conde de Povolide). *Portugal, Lisboa e a corte nos reinados de D. Pedro II e D. João V. Memórias Históricas 1.º Conde de Povolide*. Lisboa: Chaves Pereira Publicações S. A., 1989. p. 192.

<sup>30</sup>Durante o século XVI – especificamente no ano de 1559 –, o pontífice Pio V deu início a uma tentativa de reação contra o protestantismo (movimento que se iniciou na Europa Central no início do século XV e era contra as doutrinas e práticas do catolicismo romano medieval): a Igreja Católica criou o *Index Librorum Prohibitorum* ou Índice dos Livros Proibidos, que deveria ficar sob a administração da Santa Inquisição. Esse índice era atualizado de tempos em tempos até à sua trigésima-segunda edição, publicada no ano de 1948. Só foi abolido pela Igreja Católica em 1966, pelo Papa Paulo VI.

profissional entre o país e o estrangeiro, não se limitando a importar mestres estrangeiros, mas até mesmo na criação de academias portuguesas no estrangeiro: a Academia Portuguesa das Artes, fundada nos anos 20 em Roma, constituía uma verdadeira escola de formação dos artistas que para lá eram enviados.

Quanto à capital, Lisboa estendia-se ao longo de sete colinas (não muito elevadas), nas margens do rio Tejo. Era uma cidade que conservava ainda a fisionomia marcada pela presença ao longo de séculos, de grande número de ocupações. Do ponto mais alto, imponentes, quem olhava, via as ruínas do castelo de São Jorge como que a lembrar a todos os que viviam e visitavam a cidade, um passado distante de batalhas contra os mouros. Quem caminhava pela urbe apercebia-se que era uma cidade apinhada de ruelas estreitas, e uma infinidade de ladeiras que dificultavam a passagem dos coches e carruagens. O ponto central era o terreiro do Paço da Ribeira, à beira do rio Tejo, para onde todas as passagens e caminhos iam dar, e que constituía o verdadeiro coração da cidade. Em 1554, Damião de Góis, no *Elogio da cidade de Lisboa*, dizia que Lisboa, ao lado de Sevilha, era uma das verdadeiras rainhas dos oceanos.

Nos primeiros anos de Setecentos, a cidade deveria possuir, no mínimo, 200 mil habitantes. Depoimentos de viajantes que conheceram a Lisboa joanina, legaram-nos importantes impressões sobre a cidade. César de Saussure, que a visitou no ano de 1730, dizia que ela deveria ser uma das “mais belas e maiores da Europa” (*vide* Gravura 1). Do ponto de vista de quem chegava através do rio Tejo, Lisboa deveria parecer um lugar encantador para qualquer observador que nela procurasse porto seguro. A cidade era rodeada de prados, casas de recreio, olivais, bosques e campos repletos de laranjeiras e limoeiros<sup>31</sup>, um ambiente campestre, puro e calmo, que aproximava o lado rural da vida portuguesa ao clima agitado e urbano possível a uma cidade europeia no início do século XVIII (*vide* Fotografia 73). Porém, à medida que o viajante entrava na cidade, desfazia-se a visão resplandecente, substituída pelo cheiro nauseabundo das valetas, a poeira levantada

---

<sup>31</sup>Cf. César de SAUSSURE, *Cartas Escritas de Lisboa no ano de 1730*, in AAVV, *Portugal de D. João V, visto por três forasteiros*, 2ª edição, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983, p.263.

nas ruas de terra batida, os encontros de gentes apressadas, e os engarrafamentos que a certas horas existia devido às ruas estreitas e sinuosas<sup>32</sup>(*vide* Planta 1).

Do ponto de vista estrutural, havia uma marca de insegurança que evidenciava uma cidade com traços medievais, contrastando com a impressão de beleza que tinham os visitantes quando chegavam à ribeira. Como já foi mencionado acima, o ordenamento das ruas e vielas era extremamente irregular; dando um aspeto assimétrico do desenvolvimento urbanístico. Sem iluminação alguma, durante a noite, os passeios noturnos pela cidade eram arriscados, e à medida que aumentava a distância do centro ribeirinho, piorava a qualidade das ruas, e os que habitavam as orlas periféricas viviam em habitações muito modestas<sup>33</sup>. Ao nível sanitário, a ausência de qualquer estrutura de organização, tornava o ambiente à primeira vista encantador, no mínimo, nocivo à saúde. Um determinado observador anónimo, que deixou um relato sobre a cidade, anotou que se "*corria o risco de ficar enxovalhado com as imundícies que são de uso despejarem das janelas às ruas, pois as casas não tinham latrinas*"<sup>34</sup>. Durante o dia, o comércio e o trato mercantil eram grandes. As ruas estavam cheias de pessoas, mercadorias de todas as proveniências, e o porto repleto de barcos que chegavam e partiam a todo o momento. Mesmo que as riquezas vindas do ultramar possibilitassem certo crescimento urbano, principalmente em direção às freguesias vizinhas mais próximas do centro, a quantidade de construções foi, até certo ponto, modesta neste período. Poucos foram os novos palácios erguidos, mesmo pelos grandes.<sup>35</sup> Além disso, para um visitante mais acostumado aos modos de ambientes como Paris, Roma ou Londres, a cidade não parecia ser tão aconchegante, pois faltavam hospedarias e botequins onde se pudesse viver certo clima mais cosmopolita.<sup>36</sup> Em diversos aspetos, a realidade da estrutura urbana de Lisboa era, por assim dizer, precária.

A sociedade estava estruturada e dividida em hierarquias rígidas. O distanciamento do universo da aristocracia e da corte em relação ao resto da sociedade era algo que

---

<sup>32</sup>Cf. José Augusto FRANÇA, "Lisboa antes do Terremoto de 1755", in *Lisboa pombalina e o Iluminismo*, 2ª ed. Lisboa, Bertrand, 1977, pp. 20, 47- 48.

<sup>33</sup>Cf. Irisalva MOITA, "A Imagem e a vida da Cidade", in *Lisboa Quinhentista. A Imagem e a vida da Cidade*, Lisboa, CTT, 1992, p.11.

<sup>34</sup>Cf. César de SAUSSURE, *op. cit.*, p.39.

<sup>35</sup>Cf. José-Augusto, FRANÇA, "Lisboa antes do Terremoto de 1755", (...), pp. 35- 42.

<sup>36</sup>Cf. César de SAUSSURE, *op. cit.*, p.266.

evidenciava a rígida hierarquização em que estava organizada a sociedade. Aos grandes (duques, marqueses e condes) o rei reservava o privilégio de escolher “... *as pessoas que hão de ocupar os principais cargos da corte, da guerra e dos governos ultramarinos*”.<sup>37</sup> Esses delegados sociais compunham o núcleo do poder aristocrático. Era a nobreza de sangue, acreditada como a mais antiga e tradicional. Esse grupo situava-se mais próximo do rei devido a honras obtidas em campanhas e lutas em defesa do reino. Mas, havia ainda as esferas da nobreza recém-nobilitadas, cujos títulos eram obtidos através de mercês, quer dizer, por graça e recompensa, e, por conta disso, considerados socialmente inferiores aos “grandes do reino”.

Nos outros “estratos” da vida urbana, ligada ao “povo”, a multiplicidade de tipos era evidente. Pelas ruas de Lisboa, reconhecia-se a presença de negros e mestiços que se faziam notar com bastante frequência no dia-a-dia, reforçando a ideia de que, também na capital, centro do império, havia ainda uma quantidade bastante expressiva de homens negros livres e escravos.<sup>38</sup> Outro traço da cidade que devia certamente chamar muita a atenção de quem a visitava, era a existência de uma quantidade abundante de igrejas, conventos e outras construções de caráter eclesiástico, quase todos ricamente ornamentados, fazendo com que esta dimensão da cidade adquirisse a preferência sobre as demais.<sup>39</sup> Os lisboetas, sendo um povo muito católico, iam muito à missa, em parte porque não dispunha de outros passeios, o que tornava as cerimônias religiosas um misto de fé e divertimento. Pelo Natal, tal como pela Páscoa, a população procurava divertir-se. No século XVIII a sociedade mais fina ia ao teatro na véspera de Natal, como preparativo para a festa da ceia. Há meia-noite as igrejas, sumptuosamente iluminadas, enchiam-se para a missa-do-galo. Também nos dias que antecedia a Quaresma se multiplicavam os bailes e as reuniões. Nos três dias de Carnaval a cidade estava em festa, de dia e de noite. Durante a Quaresma, os divertimentos eram substituídos por grandes procissões, que todas as sextas-feiras corriam os bairros da capital. Uma vez terminadas as festividades, a população na sua maioria, reunia-se para beber, jogar cartas, ou simplesmente conversar. Sobre tudo para

---

<sup>37</sup>Cf. Damião de GOIS, *Descrição da Cidade Lisboa, em 1730*, Livros Horizonte, 2001, p.51.

<sup>38</sup>Cf. Damião de GOIS, *op. cit.*, p.55.

<sup>39</sup>Cf. José Augusto FRANÇA, “Lisboa antes do Terremoto de 1755”, (...), pp.35- 42.



as mulheres, a quem eram limitadas as saídas, estas eram ocasiões de júbilo. Todas estas comemorações e manifestações tinham em comum o fato de nelas participarem todos os grupos sociais. Porém, tanto a nobreza, como a burguesia ou o povo, possuíam formas próprias de convívio e distração. Na cidade existiam muitos cafés que, no entanto, eram pequenos, mal decorados e sujos. Neles se reuniam os populares e se bebia café, chocolate, cacau e chá. Os homens juntavam-se também nas tabernas, que constantemente serviam vinho de má qualidade, mas barato.

Pela mesma época desenvolveu-se o gosto pelo convívio e as reuniões privadas. Partidas de cartas, serões musicais, bailes, passeios ao ar livre e piqueniques no Campo Grande e em Benfica, tornaram-se a pouco e pouco parte integrante do quotidiano.

Foi neste cenário que, em janeiro de 1707, no Paço da Ribeira, se determinou para o auto de levantamento e juramento que deveriam fazer os grandes senhores seculares e eclesiásticos, e demais súditos ao novo rei, coroado como D. João V. Consolidava-se efetivamente a nova dinastia, e superavam-se, definitivamente, os momentos de crise sucessória que marcaram os reinados de seu tio e de seu pai, pouco após a Restauração (em 1640 Portugal consegue independência em relação a Castela, depois de sessenta anos de regime de monarquia dualista (1580-1640) em que as coroas dos dois países couberam ambas a Filipe II, Filipe III e Filipe IV de Castela), o que segundo a narrativa de um contemporâneo, Tristão da Cunha Ataíde, 1º conde de Povolide, "*luziram neste dia de tão universal aplauso os diamantes e pérolas da nossa Índia Oriental, e o ouro das nossas minas do Rio de Janeiro dos Estados do Brasil*". Entretanto, se no plano interno a situação estava estável devido à política de Dom Pedro II, o cenário do continente era no mínimo desafiador para um país, que há mais de meio século vinha lutando, resistindo, para manter a sua autonomia política. Nesse sentido, para Portugal os problemas relativos à dificuldade de se manter como monarquia independente, conduziu o país para o braço protetor da Inglaterra, aproximação essa que começou com o casamento da filha de dom João IV e dona Luísa de Gusmão, Catarina de Bragança (1638-1706), irmã de Afonso VI e Pedro II,

com Carlos II, da Inglaterra, em 1662.<sup>40</sup> Os escritos de diplomatas e homens de estado, como José da Cunha Brochado, D. Luís da Cunha, conde da Tarouca e Sebastião de Carvalho e Mello e, sem dúvida, Alexandre de Gusmão, no conjunto, fornecem um nítido panorama da difícil situação de Portugal frente a esses problemas. Todavia, em 1716, a ocorrência de um fato de suma importância, marcaria a tentativa de centralização do poder que se verificou ainda durante o reinado de D. João V: a criação do Patriarcado de Lisboa, com imediata divisão da cidade em ocidental e oriental, tornando-se a partir de então o registro dessa partição referência obrigatória em qualquer documentação oficial. A Sé Patriarcal ficava localizada nas dependências da capela real, na extensão do palácio real, na Ribeira. Aí funcionavam os órgãos diretamente relacionados com a governação, ou seja, os diversos conselhos, secretarias e ainda as diversas juntas que foram surgindo ao longo dos séculos XVII e XVIII. Nessas instâncias governativas reinavam os dignitários da nobreza tradicional. Com o passar do tempo, cada vez mais, elementos oriundos do terceiro estado, como foi o caso de Gusmão, ascendiam por meio dos serviços especializados junto à burocracia. Lisboa era assim reconhecidamente tanto o lugar da casa do rei, como também o centro administrativo da governação de todo o Reino. Pólo de atração da alta nobreza, a corte durante o longo reinado de dom João V, tornou fundamentado o processo de redefinição de seus cerimoniais, e congelou a hierarquia palaciana de forma sofisticada, cuja ritualidade do cerimonial obedecia a rígidos códigos que aprofundavam as diretrizes estabelecidas no Regimento da Casa Real.

Não esqueçamos que, neste período, a própria configuração e natureza do Império Colonial Português<sup>41</sup> havia mudado substancialmente, pois concluído o processo de lutas pela independência e restaurado o reino soberano, Portugal já não era nem sombra daquilo que fora em meados do século XVI. As glórias das campanhas no norte da África estavam na memória, mas a tragédia de Alcácer-Quibir e a imediata crise dinástica que levou à perda

---

<sup>40</sup>O acordo de casamento ratificava a política de aproximação entre Portugal e Inglaterra que se fazia sentir desde a Restauração, em 1640. O rei de Portugal dotou a irmã com 2 milhões de cruzados, entregando ainda à Inglaterra a cidade fortaleza de Tanger, no norte da África, e o domínio sobre o porto e ilha de Bombaim.

<sup>41</sup>Cf. Charles R. BOXER, *O império colonial português*. Lisboa: Ed.70, 1981.

da independência do reino eram lembranças igualmente presentes<sup>42</sup>. O estado da Índia não era mais, a fonte de riqueza e honra conforme fora no passado, apesar de, como apontou Nuno Gonçalo Monteiro, os serviços e cargos ligados àquela parte do império continuar a serem fundamentais nas estratégias de expansão para a alta nobreza.

Não obstante, em virtude das fragilidades proporcionadas pelas monarquias ibéricas durante o século XVIII, o surgimento de novas potências como Holanda, França e Inglaterra, modificou a dialética concorrencial mercantilista, transformando os países que haviam sido os principais na expansão marítima e comercial, em estados menores ou zonas semiperiféricas. Essa patente fraqueza de Portugal diante dessas novas potências, dificultava a tarefa de garantir o império, fundamentalmente o complexo Atlântico e a América portuguesa.

O sismo de 1755 provocou um grande impacto no panorama cultural e filosófico europeu da época, levando à intervenção pública de grandes intelectuais europeus da época, tais como Kant e Voltaire. Em Portugal, este evento modificou a estrutura da sociedade portuguesa na segunda metade do séc. XVIII. Estas modificações foram refletidas ao nível económico, social e político.

O terramoto de Lisboa abalou muito mais que a cidade e os seus edifícios. Lisboa sendo a capital de um país católico, com grande concentração de conventos e igrejas e empenhado na evangelização das suas colónias, o facto de o terramoto ocorrer em dia santo e destruir várias igrejas importantes, levantou muitas questões religiosas por toda a Europa. Para a mentalidade religiosa do século XVIII, foi uma manifestação da ira divina de difícil explicação.

*“O dia primeiro do corrente ficará memorável a todos os séculos pelos terremotos e incêndios que arruinaram uma grande parte desta Cidade.”*<sup>43</sup> [Gazeta de Lisboa, n.º 45, 1755].

---

<sup>42</sup>Cf. Jacqueline HERMANN, *No reino do desejado. A construção do sebastianismo em Portugal. Séculos XVI-XVII*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

<sup>43</sup>Cf. André, BELO, *As gazetas e os livros: a Gazeta de Lisboa e a vulgarização do impresso (1715-1760)*. Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2001, p.616

Mesmo Voltaire deixou impressas palavras de angústia pelo horror e desgraça que se abateu sobre Lisboa e seus habitantes, num poema<sup>44</sup>:

*“(...) Cem mil desafortunados que a terra devora,  
Os quais, sangrando, despedaçados, e palpitantes embora,  
Enterrados com seus tetos terminam sem assistência  
No horror dos tormentos sua lamentosa existência! (...)”*

*“(...) Lisboa, que não é mais, teve ela mais vícios  
Que Londres, que Paris, mergulhadas nas delícias?  
Lisboa está arruinada, e dança-se em Paris.(...)”*

Logo após a catástrofe a situação ficou caótica, havia milhares de feridos e mortos por toda a cidade e problemas como as pilhagens adensavam ainda mais a confusão instalada (*vide* Gravura 2). Os sobreviventes da tragédia, perante o cenário que lhes era apresentado de zonas completamente destruídas e áreas totalmente inacessíveis durante vários dias, procuraram fugir da cidade para acamparem nos seus arredores (*vide* Gravura 3).

A reabilitação e reconstrução do património danificado, já de si difícil no enquadramento em que ocorreu, viram-se no imediato dificultado pelo preço dos materiais de construção que disparou devido à grande especulação, embora se tenham tomado posteriormente medidas para minimizar o problema. Quando as primeiras tarefas de socorro e rescaldo permitiram finalmente algum fôlego, uma parte da energia da população necessária à reconstrução da cidade acabou por ser entregue à devoção.

O processo para a reconstrução da cidade foi árduo, exaltando-se a tenacidade e sagacidade de um povo e de uma vontade política, que não se deixou abalar, mas que pelo contrário se envolveu de uma forma persistente e permanente na recuperação da cidade, restabelecendo-se dessa forma a ocupação humana e civilizacional. Sebastião José de Carvalho e Melo então secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra,

---

<sup>44</sup>O poema sobre o desastre de Lisboa, escrito em 1756 por Voltaire (1694-1778) disponível para consulta no Gabinete de Estudos Olisiponenses com a cota: TER 139-P.

revelou as suas grandes capacidades de chefia e organização ao encarregar-se da restituição da ordem; enquanto as pessoas influentes e a própria família real se afastavam de Lisboa, Sebastião José de Carvalho e Melo (Marquês de Pombal) passou à prática a política de enterrar os mortos e cuidar dos vivos. Impediu a fuga da população ao providenciar socorros e ao distribuir alimentos. Puniu severamente os que se dedicavam ao roubo de habitações. Esta tomada de medidas foi enérgica e praticamente imediata à catástrofe, contudo a reconstrução completa da cidade prolongou-se no tempo por um período de cem anos aproximadamente. O que é marcante é a forma e o modo dessa reconstrução. Podendo-se evidenciar verdadeiras inovações para a altura, e servindo de modelo para futuras cidades. Até hoje não se deixaram de fazer estudos sobre o que aconteceu em Lisboa naquele dia. Por exemplo, num trabalho de 2005, Hubert Reeves entende que a construção urbana lisboeta fugia à tipologia-padrão da época, com prédios muito altos e ruas muito estreitas, pelo que o colapso de um edifício implicava a queda de outros, num literal efeito de dominó. Na realidade, os maiores danos foram no tecido urbano da Baixa onde se concentrava o centro medieval por excelência – casas com o exterior em alvenaria e o interior em madeira (ou taipa) e que subiam a quatro, cinco ou mesmo seis pisos.

Com a construção da nova urbe, nascem os chamados “edifícios pombalinos”. A construção dos edifícios “pombalinos” assenta num novo conceito de edificação, ao qual estão associadas novas regras de conceção, produção, segurança e salubridade, impondo-se dessa forma um novo discurso estético na cidade de Lisboa, comumente designado por estilo pombalino. A “gaiola” pombalina<sup>45</sup> no que respeita ao estilo dos prédios de rendimento caracterizou-se por um lado ao maneirismo em continuidade e deformação seiscentista, por outro lado, ao estilo associado aos palácios contemporâneos designando-se por barroco romano discreto.

As ruas estreitas e sinuosas que caracterizavam Lisboa foram substituídas por uma cidade de arruamentos regulares e paralelos (*vide* Planta 2). Marquês de Pombal, retomando o

---

<sup>45</sup> “A “gaiola” define-se como uma estrutura de madeira que, pela sua elasticidade, se adapta aos movimentos do solo sacudido por um sismo, resistindo de pé e desprendendo-se das alvenarias que podem (ou não) cair, sem que o prédio inteiro se desmorone”. Cf. José A. FRANÇA, *A Reconstrução de Lisboa e a Arquitectura Pombalina*, Lisboa, Biblioteca Nacional Portuguesa, 1981, p. 56.

plano do Conde da Ericeira ao qual pretendia tornar Portugal independente sob o ponto de vista industrial, criou fábricas e indústrias. Fundou a Régia Oficina Tipográfica, simplificando o processo de censura das publicações de livros que eram obrigados a dar baixa a três entidades, que seriam a censura régia, a censura do Santo Ofício e a censura do Ordinário, que eram submetidas ao bispo, ficando um único tribunal denominado Real Mesa Censora, onde a presidência da mesa foi confiada a Fr. Manuel de Cenáculo que infundiu no Marques de Pombal a ideia da fundação de uma grande biblioteca nacional. Foram também abolidas as distinções entre cristãos velhos e novos, aboliu a escravidão no reino, equiparou os Camarins da Índia aos portugueses, e libertou os indígenas do Brasil.

Após o terramoto e, com o desmoronamento de muitas casas, confundiram-se os limites paroquiais, tornando-se dessa forma imperioso dispor de um novo plano de distribuição e de delimitação das freguesias, o qual, segundo diversa bibliografia, foi apresentado a 8 de Abril de 1770. Portanto, em resumo, diga-se que Lisboa à data do terramoto de 1755, era constituída por trinta e sete freguesias. Após o plano de 1770, passou Lisboa a ter o seu concelho dividido em quarenta freguesias. Número este que se manteve mesmo após a reestruturação efetuada em Abril de 1780.

A vida religiosa e a assistência caritativa sustentada por frades e freiras, leigos devotos e clero com cura de almas sofreram um rude golpe. Das quarenta paróquias de Lisboa, dezasseis ficaram arrasadas ou devastadas; dezanove só arruinadas e cinco em condições de continuarem a manter a celebração dos ofícios divinos, administração dos sacramentos, devoções e atos de culto. O terramoto impossibilitou assim a prática do culto religioso da forma que era habitual, porque as igrejas paroquiais ficaram em grande parte arruinadas ou destruídas, como foi o caso da igreja de S. Bartolomeu da Charneca do Lumiar, onde estão os nossos objetos de estudo. Assim, os párocos responsáveis das paróquias, tentaram remediar a situação, improvisando barracas ou ocupando igrejas que ficaram sem ruína, para nova sede de freguesia. Na freguesia de São Bartolomeu a igreja paroquial ficou arruinada e transformada em cinzas. Dos danos mencionados na literatura, fazem parte o derrube do teto e da frontaria da igreja, e a redução a cinzas das suas três capelas. O pároco transferiu a paróquia para uma barraca no Cardal da Graça. Posteriormente foi transferida

para a ermida de Nossa Senhora do Rosário na travessa da Verónica, e finalmente para o convento dos Agostinhos do Grilo.

Pensa-se que com o terramoto grande parte das obras das igrejas e conventos destruídos se perdeu, mas não menos importante foi a perda dos documentos que corroboravam essas obras. É por esse motivo, que aqueles que existem hoje, nomeadamente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo e em arquivos paroquiais, sejam estudados e analisados de modo a podermos ligar as obras ainda existentes a esses documentos escritos. Raras vezes, algumas obras existentes apenas se podem dar a conhecer por um pormenor da documentação, ou por um vestígio material aparentemente insignificante, muitas das vezes descontextualizado do seu local original, com uma referência mais ou menos vaga, dispersa nos ainda tão inexplorados fundos documentais. Isto porque foram muitos os pedidos, quer de igrejas paroquiais, quer mesmo de particulares, de obras de igrejas, conventos, palácios destruídos pelo terramoto tais como bibliotecas, capelas, altares-mores, retábulos, púlpitos, mármore, azulejos, etc., bem como as pinturas, entre as quais sabemos a do pintor régio Bento Coelho da Silveira (1620-1708).

A Europa, no entanto, perante tal destruição, respondeu de forma espontânea e calorosa ao silencioso apelo dos desolados sobreviventes do terramoto e como resposta, os portugueses, insistiram em que fossem os súbditos estrangeiros, nomeadamente os britânicos, radicados em Lisboa e que haviam perdido todos os seus haveres com o terramoto, os primeiros a beneficiarem das dádivas. Fora da Europa, realce-se o Brasil, que em Maio de 1756, prometeu um empréstimo de três milhões de cruzados (6.000 euros), uma frota que trazia 14 milhões em ouro e prata, e um grande número de diamantes para pagar em trinta anos.

Lisboa em particular e o país em geral, sentiram o impacto económico de toda a catástrofe associada ao sismo de 1755, tendo este impacto sido estimado entre 40% a 65% do PIB. Porém, não obstante todo o desequilíbrio gerado pelo desastre, regista-se como positivo o facto de a Europa no seu todo se ter envolvido numa tomada de consciência, que assentou na ideia que a catástrofe não poupou ninguém, independentemente da condição social ou económica, fomentando-se uma forte noção contra as injustiças e prepotência dos

poderosos, desenvolvendo-se uma espontânea campanha de solidariedade que não teve mãos a medir ao auxílio prestado como forma de assistência social em larga escala, ignorada ou quase, até essa data. Ao nível material, algo de positivo acabou por surgir desta catástrofe, pois apesar de todas as riquezas que se perderam, Lisboa e os seus sobreviventes, acabariam por ganhar uma cidade nova, mais organizada. Quem agora chegava à cidade, encontrava um ambiente barulhento e aparentemente caótico. O ranger das rodas, o barulho dos cascos dos animais, o confuso cruzar de gentes de todas as raças e dialetos, os cheiros a pão cozido e a sardinhas assadas, os pregões dos vendedores, o ruído das oficinas (martelos a bater nas bigornas, nas quilhas dos barcos, nos eixos dos carros, etc.) traduzia uma cidade contemporânea em crescente ascensão. No entanto a violência e a insegurança eram ainda uma constante: ninguém saía à rua sem estar armado, e durante a noite andar pelas ruas era altamente desaconselhável. Esta impotência agravada com o terramoto, fez com que se criasse uma força militar destinada a manter a ordem, mas que não teve resultados reais muito devido a que Lisboa, no final do séc. XVIII ainda não possuir qualquer sistema que garantisse a iluminação nas ruas. Assim o movimento caótico do dia tornava-se nulo ao entardecer.

Já no reinado de D. José I, o quadro sanitário da cidade de Lisboa não era o melhor:

*“... a fedorenta cidade de Lisboa será sempre um manancial de moléstias, a vergonha da Nação e um objeto asqueroso, pelos montões de imundícies acumuladas nas ruas, por efeito do descuido inveterado de se não varrerem e se não tirarem [as sujeiras] com a devida regularidade, não obstante as rendas que há destinadas para isso.”<sup>46</sup>.*

Esta vivência quotidiana irá aos poucos alterar-se com mudanças profundas, e Lisboa após o terramoto, renascerá mais viva que nunca.

---

<sup>46</sup>Cf. Jacome RATTON, *Recordações de Jacome Ratton sobre ocorrências do seu tempo, de maio de 1747 a setembro de 1810*, 2ª.ed., Coimbra, Editora da Universidade, 1920, pp. 220-224.



## 2.2 A igreja paroquial de S. Bartolomeu da Charneca do Lumiar

*“Uma igreja é um edifício sagrado dedicado ao culto divino, principalmente para que possa ser usado por todos os fiéis para o exercício público do culto”.*<sup>47</sup> A palavra “igreja”, em inglês “Church” e em alemão “Kirche”, tem origem no termo grego “Kyriakon”, que significa “casa do Senhor”. Já a palavra latina “ecclesia” deriva do grego “ekklesia”, que quer dizer “reunião” ou “assembleia”. Não se refere a uma construção ou edifício, mas a uma reunião de cristãos para o culto divino. Portanto a igreja (quer seja grande ou pequena) tem como objetivo principal, acolher os fiéis ao culto e proteger os objetos sagrados que ali são usados. Além disso, o homem cristão sempre teve a necessidade de ter um lugar adequado para orar, onde a presença de Deus pudesse ser mais sentida.

Até ao terramoto de 1755, todas as freguesias que tivessem sido instituídas em ermidas, capelas de edifícios monásticos, ou em outras igrejas, estavam instaladas em templos paroquiais privativos, com exceção das de Santa Maria Maior, de S. Vicente e de S. Salvador<sup>48</sup>.

A edificação de ermidas está agregada, não somente à prática da vida eremítica, mas, também à devoção. Situadas em locais desertos e despovoados, erguem-se com frequência nos limites das paróquias onde as populações circundantes se podem reunir para a prática da religiosidade.

Sendo que, de acordo com C. A. Ferreira de Almeida, as festas e as romarias mais populares, ainda hoje, são celebradas, não em igrejas catedrais ou paroquiais, mas sim, sistematicamente, em capelas, ermidas ou santuários. Este autor escreve:

*« As razões pelas quais se preferem, para vivências religiosas de romaria e promessas, as ermidas às igrejas paroquiais têm de ser poderosas, e serão múltiplas e complexas. Não é certamente porque as capelas possam responder melhor a novas devoções porque, se não*

---

<sup>47</sup>[http://www.arelquia.com.br/\\_setembro\\_2004/igreja.htm](http://www.arelquia.com.br/_setembro_2004/igreja.htm) (consultado em 23/03/2015).

<sup>48</sup>Cf. Fortunato de ALMEIDA, *História da Igreja em Portugal*, 2ª ed., vol. IV, Porto, Livraria Civilização Editora, 1971, pp. 90-144.

*é fácil mudar o patrono de freguesia, não é difícil acrescentar um altar lateral na igreja paroquial, como a prática bem mostra. Uma gama de razões diz respeito ao aspecto paisagístico do local eleito para implantação da capela, escolhido por ser ameno, por ser dominante ou por ser um espaço invulgar. Não é por acaso que nos sítios mais deslumbrantes, ou mais aprazíveis, encontramos sistematicamente ermidas ».*<sup>49</sup>.

No entanto, a importância das igrejas paroquiais sempre foi essencial, pois funcionam como centros organizativos e estruturantes do espaço urbano, unificando os habitantes da freguesia sobre os quais exercem a sua jurisdição. Traçavam-se as fronteiras, invisíveis, que delimitavam os espaços de cada paróquia, definindo a quem os fiéis deveriam as suas obrigações. Entre estes, estabeleciam-se laços de solidariedade, conferindo a cada homem um sentimento de pertença e de segurança.

O que constituía então, uma igreja paroquial? De uma forma geral, tem-se admitido como prova circunstancial mais relevante do estatuto paroquial de determinado templo, desde os tempos mais recuados, o exercício que nele se faz da pregação e da distribuição dos sacramentos aos fiéis por delegação do bispo, e, conseqüentemente, a detenção de batistério e cemitério. Dentro de cada paroquial havia várias irmandades, cada uma delas ocupando a sua capela na igreja e velando pela sua decoração. As Irmandades do Santíssimo Sacramento eram quase sempre as mais importantes controlando as campanhas artísticas globais do templo, tal como o revestimento com telas, colocação de azulejos nas paredes, na retabulística dos altares, as imagens de vulto, etc. Uma campanha de obras numa capela gerida por uma irmandade era um trabalho que juntava todos os crentes, sendo que era a única oportunidade que o indivíduo comum tinha de encomendar uma obra de arte ou participar numa empreitada, sendo frequente proceder-se à doação de quantias em dinheiro para a ajuda de uma obra, à semelhança dos grandes conventos e dos nobres e ricos dignatários e comerciantes. Esta relação que se estabelece entre a população e a arte eram comuns e abarcava todos os estratos sociais: o povo acompanhava normalmente as campanhas de obras da igreja local; a aristocracia estava em contato com as produções

---

<sup>49</sup>Cf. Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA, *Religiosidade Popular e Ermidas*. Studium Generale. Estudos Contemporâneos. Religiosidade Popular. Nº 6. Porto, 1984, p. 78.

artísticas europeias, nomeadamente de Itália, França, Holanda e Espanha, importando muitas vezes influências e artistas.

No nosso caso de estudo, sabemos que o Cemitério Paroquial da Igreja de S. Bartolomeu, nos terrenos contíguos à Igreja, é o último cemitério paroquial existente em Lisboa, embora parcialmente desactivado desde 1959, data do registo da última inumação efetuada<sup>50</sup>.

Quanto ao batistério da igreja, este datado já de 1713, está situado no corpo à direita, no início da entrada da nave. É de referir que a pia batismal, na última intervenção que esta igreja sofreu, foi recolocada perto do altar-mor, onde se encontra atualmente (*vide* Fotografia 5).

### **2.3 Enquadramento histórico e geográfico**

Após o terramoto e de todas as consequências que daí adveio, foi necessário retomar a normalidade o mais depressa possível, sendo que o equilíbrio espiritual das populações mais que a recuperação física, era essencial para o reagrupamento e edificação desta nova sociedade que surgia das cinzas tal como fénix.

Os atos litúrgicos foram então reatados por toda a cidade nos templos não arruinados e nas terras da periferia dos conventos onde se refugiaram muitas famílias. Multiplicaram-se as devoções e, sobretudo, as procissões e pregações – intervenção psicologicamente oportuna para que a confiança e coragem renascessem. Outras ações se impuseram e houve que deslocar igrejas para locais mais afastados de Lisboa, nos seus arredores, onde nobres tinham as suas casas e quintas de veraneio, para aí retomarem as suas práticas religiosas, enquanto os seus palácios na capital eram reedificados conforme o Alvará de 12 de Maio de 1758, onde de acordo com as regras estabelecidas as pessoas eram obrigadas a edificar

---

<sup>50</sup>Em 2007, e com a necessidade de ampliar a Igreja para a instalação de duas novas Salas Mortuárias, nos termos de Edital nº 14/2009 optou-se pela trasladação dos 532 restos mortais retirados de 115 sepulturas identificadas para o Cemitério do Lumiar.

em conformidade com o plano constituído que o rei mandou remeter ao Duque Regedor, para a adjudicação dos terrenos para a construção da nova cidade, e foi o que aparentemente aconteceu à igreja que faz parte do nosso objeto de estudo.

Quase todas as paróquias que permaneceram no seu local primitivo, sofreram modificação nos limites dos seus distritos. Foi destinada para sede paroquial da freguesia de S. Bartolomeu trasladada, a igreja do convento do Beato António, em Xabregas, e por aqui se ficou com respeito à instalação de freguesias em casas monásticas de Lisboa.

Quanto à antiga paróquia local de São Bartolomeu da Charneca, cujo registo mais antigo está datado de 1583, confinando os seus limites com as freguesias de Nossa Senhora da Encarnação das Ameixoeiras, São João Baptista do Lumiar, Santa Maria dos Olivais, Santos Reis do Campo Grande e Santiago de Camarate (*vide* Planta 3), supõe-se que deve ter existido uma ermida dedicada ao apóstolo-mártir, anterior à igreja de São Bartolomeu, que só foi edificada em 1685 no reinado de D. Pedro II, e que provavelmente terá sido esta construída no mesmo lugar da primitiva sede da paróquia, dedicada ao Espírito Santo (e que tivesse mudado de orago depois da reforma tridentina), tanto mais que alguns indícios apoiam essa teoria, nomeadamente as pias de água benta, algumas lápides sepulcrais com inscrições góticas, e o cruzeiro manuelino no adro. Atualmente a igreja de S. Bartolomeu pertence à freguesia da Charneca do Lumiar<sup>51</sup> (*vide* Planta 4).

Sabe-se que esta igreja sofreu obras de reparação em 1725 e também após o terramoto de 1755. Depois de proclamada a República foi assaltada e profanada tendo sido destruído o altar em talha localizado na capela lateral dedicada ao Santíssimo. Em 1946 voltou a ser restaurada.

---

<sup>51</sup>Antiga freguesia portuguesa do concelho de Lisboa, com 1,72 km<sup>2</sup> de área e 9 935 habitantes (2011). Densidade: 5 776,2 hab/km<sup>2</sup>. Informação retirada em <http://www.skyscrapercity.com/> a 22 de Dezembro de 2014. Na Charneca ainda existe o antigo Terreiro da Feira de S. Bartolomeu, último Terreiro de Feira de Lisboa.

## 2.4 Arquitetura

Terreno urbano, destacado, a abrir para um largo parcialmente ajardinado, elevado relativamente à via pública. Em frente ao edifício da igreja permanece o Cruzeiro paroquial, assente em plataforma octogonal, com ampla base ornada por toros e escócias, coluna facetada e capitel decorado com elementos fitomórficos. No topo, cruz latina com as hastes terminadas em botões. (*vide* Fotografia 6).

Arquitetura religiosa, barroca, de tipologia Jesuíta oriunda da Contra-Reforma, constituída por uma nave e sem transepto, mantendo, no entanto as características do barroco de província, de grande simplicidade planimétrica, formal e decorativa. A influência clássica na arquitetura chã está assente na geometria e proporção clássica e na utilização de algumas formas clássicas, como o caso do frontão cuja reprodução nos edifícios é uma imagem de marca desta arquitetura. (*vide* Planta 6).

Os edifícios pertencentes a este período têm presente na sua conceção a ortogonalidade como matriz, eliminando a circunferência das plantas, as paredes cruzam-se sempre em ângulo reto. Não há paredes curvas e a parede é sempre reta para manter a geometria. Todos os elementos arquitetónicos estão integrados na parede da fachada, não há paredes salientes e reentrantes. É uma arquitetura de formas puras, em que o cubo e o paralelepípedo são os volumes predominantes. Formas estas, de aspeto estático. Além disso, é uma arquitetura horizontal, de carácter maciço, compacto e sólido. A simplicidade do plano faz com que a decoração existente definisse o espaço interior com predominância de valores sensíveis e pitorescos através do uso da talha, azulejos, pinturas, imagens sacras, embutidos, que de uma maneira geral preenchem o espaço, ampliando-o visualmente, criando desta forma um ambiente onde o fiel se sentisse transportado para um plano superior mais em contacto com Deus.

O termo “estilo-chão” é um termo que os historiadores de arte portugueses usam para descrever a arquitetura religiosa a partir de 1570. Esta expressão foi criada pelo americano

George Kubler, em 1972<sup>52</sup>, para descrever grandes edifícios, na sua maioria igrejas e conventos, construídos em Portugal entre o segundo quartel do século XVI – quando do abandono da decoração manuelina – e o início do século XVIII com o regresso à ornamentação exuberante.

Já Vítor Serrão observa que este Estilo Chão se afirma na tentativa de “*fixar a renovada imagem construtiva e urbanística do reino. É interessante observar, porém que essa pretendida nova imagem da arquitectura portuguesa, visando coroar ideologicamente o poder político dos Habsburgos, não deixou de aglutinar com um módulo nacionalizado de construção segundo formas vernaculares*”<sup>53</sup>.

Robert Smith, afirma que entre os meados do séc. XVI e 1700, na Península Ibérica, faz-se sentir a influência de Sebastiano Serlio (1475-1554) na formação da arquitetura e da decoração, com “(...) *proporções alongadas, formas magras e superfícies planas* (...)”<sup>54</sup>, resistindo ao Barroco proveniente de Itália desde 1600, em que o domínio Filipino e a Restauração são dois fatores a ter em conta, pois esta arquitetura apareceu numa época de grande sobressalto económico e político para Portugal. A conjectura da guerra faz com que o ensino da arquitetura privilegiasse as construções militares, tendo sido publicado em 1680 “*O Método Lusitano de desenhar Fortificações*”, de Luís Serrão Pimentel (1613-1678), que dá conta de preocupações fundamentais que se punham aos arquitetos da altura e que explica o seu desenvolvimento nos finais do século XVII, cujos ecos vamos encontrar no período joanino e na Lisboa pombalina.

A igreja de S. Bartolomeu da Charneca do Lumiar, apesar da sua data de edificação (1685) simboliza o passado – sobriedade e estatismo – contrariado pelo zimbório poligonal e pela torre poligonal que se projeta sobre o espaço envolvente. (vide Fotografia 1).

Frontaria formada por três corpos de desigual altura, separados por cunhais. As fachadas são rebocadas e pintadas de branco O corpo da esquerda é o mais baixo e tem uma cúpula

---

<sup>52</sup>Cf. George KUBLER, *Arquitectura portuguesa chã. Entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*, Lisboa, Vega, 1972.

<sup>53</sup>Cf. Vítor SERRÃO, *História da arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo*, Lisboa, Editorial Presença, 2002. p. 202.

<sup>54</sup>Cf. Robert C. SMITH, *op. cit.*, pp. 35 - 36.

de arco abatido. O corpo mais à direita corresponde à torre sineira, com acrotérios e um cata-vento simples. Abaixo da cimalha encontra-se um relógio.

Remata o corpo central um frontão triangular interrompido sem qualquer decoração. Entre este e o portal simples abre-se um janelão de verga curva.

A fachada traseira da igreja tem também três corpos, onde no central se incide uma pequena janela na zona central inferior e dois óculos na zona superior, cada um ao lado de cada uma das duas pilastras. O corpo lateral direito possui uma porta de acesso à sacristia e duas janelas gradeadas e, ainda, a particularidade de ter erguido uma pequena torre sineira, nele adossada, que sugere, em tempos, uma diferente orientação e posicionamento da própria igreja ou da antiga ermida. (*vide* Fotografia 7).

No interior, tal como já foi mencionado no capítulo 1, a talha dourada que observamos está integrada com outras artes decorativas, nomeadamente nos revestimentos azulejares (onde a História das Artes Decorativas em Portugal encontra uma das suas componentes mais importantes e originais), na pintura, na escultura e na pintura decorativa. Estes revestimentos adoptam características incontestavelmente relevantes, intervindo na organização do espaço, organizando a escala, o ritmo e a luz, permitindo, entre outras, uma maior funcionalidade, conferindo ao mesmo tempo uma nova dimensão a ambientes simples, sem expressão arquitetónica. (*vide* Fotografia 9).

No dizer de Paulo Pereira “*A talha é uma das formas artísticas mais beneficiadas pelo ambiente religioso da Reforma católica. No século XVII, é uma forma de grande produção e, a explicação para esse favoritismo, reside, em grande parte, nas potencialidades simbólicas do dourado, cor que reveste a madeira a branco depois de aparelhada.*”<sup>55</sup>.

Apresenta planta longitudinal composta por nave única, capela-mor, coro alto, sacristia, sala de apoio e outra pequena área também de apoio.

Teto de três abas de caixotões apainelados pintados em tela com motivos relevados. (*vide* Fotografia 8). São em ambiente religioso, envolvidos por retábulos em talha dourada,

---

<sup>55</sup>Cf. Paulo PEREIRA (dir.), *História da arte portuguesa. O barroco*, Volume 7, Círculo de Leitores, Rio de Mouro 2007, p. 20.

azulejos, púlpitos, esculturas, entre outros elementos, que as pinturas em tetos de caixotões ganham maior difusão, sendo usual a sua utilização em naves de igrejas. Francisco de Assis Rodrigues descreve caixotão como “*cavidade quadrada e ornatada (...)*”<sup>56</sup>.

Os paramentos da nave encontram-se revestidos em dois terços por painéis azulejares verdes e brancos de simples padrão geométrico e várias escalas métricas em azulejo enxaquetado com barras horizontais brancas debruadas a verde e que constituem o acabamento das paredes laterais criando malhas decorativas, técnica muito utilizada na época da construção da Igreja. Acima dos azulejos, revestem até ao topo das paredes laterais da nave molduras de camada cromática preta, onde se inserem pinturas relativas à vida dos santos, já com uma linguagem pictórica e qualidade técnica elevada, em meados do século XVII. A autoria destas telas está atribuída a Bento Coelho da Silveira (c.1630-1708), “influenciado pelo penumbrismo dos anos da Restauração, foi pintor régio de D. Pedro II.”<sup>57</sup> (*vide* Fotografia 9 e Fotografia 10).

A ladear a nave, existem duas capelas laterais (*vide* Fotografia 10): a capela lateral esquerda é dedicada à invocação da Nossa Senhora de Fátima; a capela lateral direita é dedicada ao Santíssimo. Numa das capelas há um conjunto de azulejos de António de Oliveira Bernardes (1662-1732) (grande mestre da azulejaria portuguesa, do chamado Ciclo dos Grandes Mestres<sup>58</sup>), azuis e brancos, com Jesus no Horto, e Julgamento e Martírio de São Bartolomeu, de António e Policarpo de Oliveira Bernardes (1725). Na Sacristia, restos de azulejos do séc. XVIII.

O acesso à capela-mor é feito através de um arco de volta perfeita, arco triunfal. De cada lado do arco há um altar com retábulos em talha dourada, barroca; o altar da esquerda dedicado a S. Bartolomeu, e o da direita dedicado a S. Pedro (*vide* Fotografia 4). O teto da capela-mor é em abóbada de berço estucada e pintada.

---

<sup>56</sup>Cf. Francisco de Assis RODRIGUES, *Diccionario Technico e Histórico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1875, p. 89.

<sup>57</sup>Cf. Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal. O Barroco* Lisboa, Editorial Presença, 2003, p. 66

<sup>58</sup>Cf. Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo*, (...), p. 212



Na Capela-Mor podem-se encontrar painéis de azulejos azuis e brancos, de Gabriel del Barco, 1696, com *São Paulo Eremita e São Jerónimo no Deserto*<sup>59</sup>, que “contribuiu para renovar a azulejaria portuguesa de padronagem para a figuração narrativa em azul e branco”<sup>60</sup> (*vide* Fotografia 11 e Fotografia 12).

O retábulo-mor verifica-se ser de meados do século XVIII, sendo representativo de uma transição entre o Barroco final e o Neoclássico, num afunilamento de estilos elevado a uma postura italianizante. Destina-se à adoração, e apresenta três imagens: Nossa Senhora da Conceição (lado esquerdo), S. José (lado direito) e Nosso Senhor crucificado (em frente ao camarim, onde outrora se localizava a imagem do orago da igreja, S. Bartolomeu). Toda a superfície do retábulo encontra-se dourada e policromada em diferentes tons (verdes e vermelhos) de marmoreados (*vide* Fotografia 3 e Fotografia 14).

Compõe-se por três corpos, sendo os dois laterais simétricos um do outro e portadores das duas primeiras imagens. Ambos têm uma coluna estriada e uma pilastra e meia de ordem coríntia, o que sugere uma adaptação do retábulo ao espaço onde se insere (possível deslocação de outro local para este altar). O frontão deste retábulo não possui um ático, em vez deste, faz-se abrir com um arco para o camarim e, na zona central superior, exhibe um sol com os raios e o centro circular onde se restringe um triângulo com um olho entalhado, símbolo da suprema entidade divina. No corpo central situa-se um camarim revestido por caixotões policromados com marmoreados em tons de azuis e amarelos. É coberto por uma abóbada de berço policromada a frescos e, centrado na base, encontra-se uma estrutura piramidal de cinco níveis que elevam o trono (*vide* Fotografia 13) da divindade. À frente do camarim, encontra-se agora, a imagem de Jesus Cristo crucificado, claramente não contemporâneo à construção deste retábulo. Na banqueta, a face frontal faz-se revestir por um painel de azulejos, claramente com uma técnica e época muito distantes dos dois painéis laterais do mesmo altar e, assentes na mesma encontra-se um sacrário dourado ladeado por duas figuras de estatuária representativa de dois arcanjos, também com uma plástica diferente da pertencente ao retábulo-mor. De cada lado do camarim está uma

---

<sup>59</sup>Cf. Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal. O Barroco*, (...), p. 123

<sup>60</sup>Cf. Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal. O Barroco*, (...), p. 122

coluna de ordem coríntia, pintada de azul/verde a imitar lápis-lazúli, com as arestas e o capitel dourados, e que suportam um frontão interrompido por cima da boca do camarim, com um resplendor dourado ao centro. (*vide* Fotografia 14).

## 2.5 Orago – vida, morte, milagres.

Desde a fundação desta igreja, no local da antiga ermida existente, que o Apóstolo São Bartolomeu aparece consagrado como orago<sup>61</sup> e padroeiro. Dá o nome à igreja local, Igreja Paroquial de São Bartolomeu da Charneca do Lumiar. Um dos seus retábulos colaterais, nossos objetos de estudo, é dedicado atualmente a este santo.

São Bartolomeu Apóstolo<sup>62</sup>, está representado nesta igreja através de pintura e estatutária. Foi um dos apóstolos de Jesus Cristo (*vide* Fotografia 15), martirizado e vítima de esfolamento (*vide* Fotografia 16). É frequentemente representado com a pele pendurada no braço e uma faca na mão, sendo considerado padroeiro dos que trabalham com peles.

A festa litúrgica de São Bartolomeu é celebrada no dia 24 de agosto, provável dia de sua morte.

### Iconografia

S. Bartolomeu é geralmente representado com o demónio acorrentado aos seus pés. O demónio é geralmente retratado sob a forma de cão ou lobo. No caso da nossa igreja onde estão as estruturas retabulares a estudar, e conforme estatutária existente representando este santo, S. Bartolomeu apresenta-se com a faca do esfolamento numa mão e um livro na outra (*vide* Fotografia 17), simbolizando a difusão do Evangelho. Está vestido com uma

---

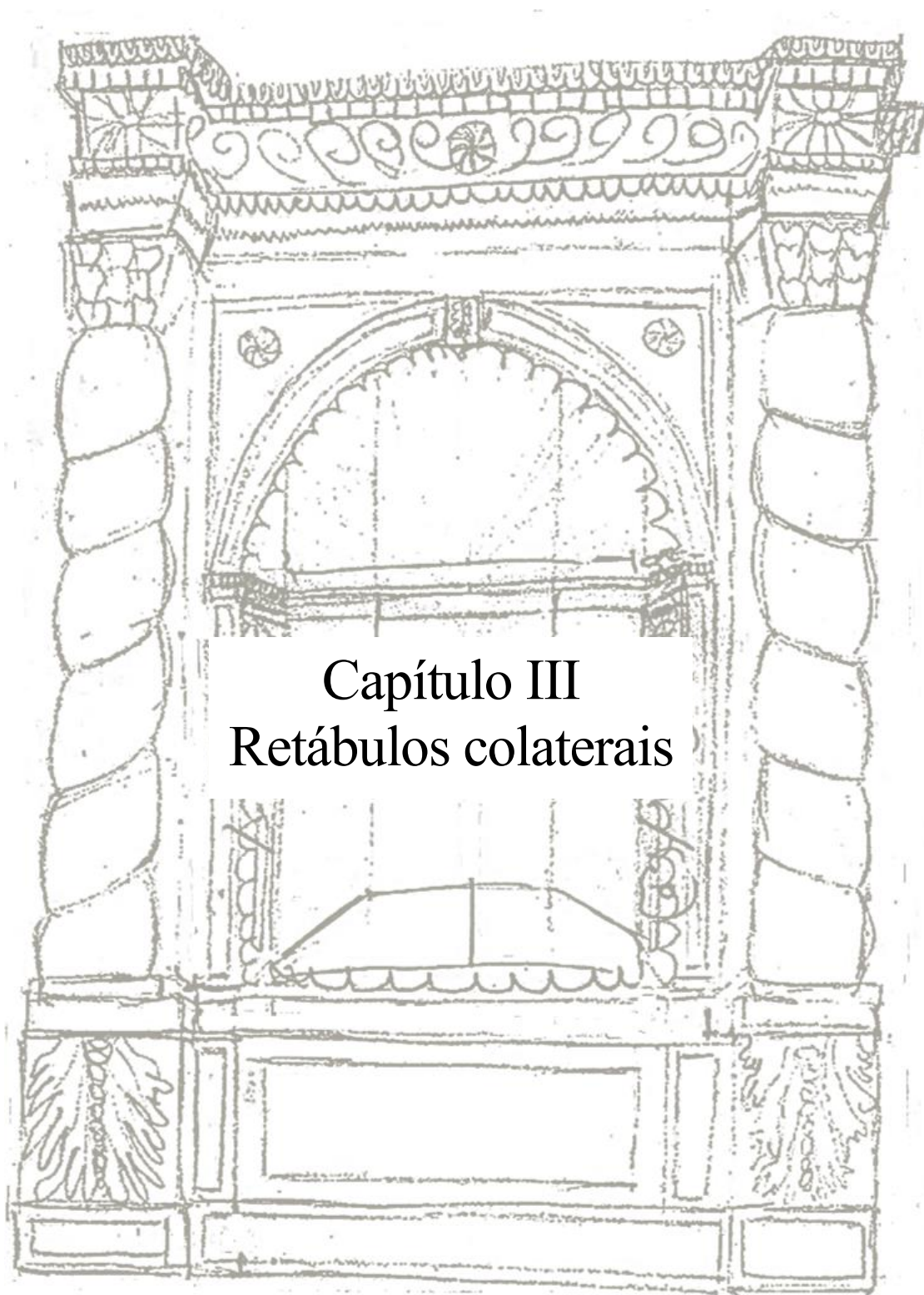
<sup>61</sup>Um orago é um santo, a quem foi dedicada uma igreja, uma irmandade, uma capela de uma ordem religiosa ou associação de base leiga, e pode ser também consagrado a uma povoação, freguesia, cidade ou país.

<sup>62</sup>Apóstolo é uma palavra derivada do grego que significa enviado. Por derivação, a palavra ‘Apóstolo’ é equivalente ao grego “apóstolos”, indicando um mensageiro, embaixador, ou literalmente “um que é enviado”.

túnica e um manto de cores azul e vermelho. A representação das cores litúrgicas das vestes tem significado:

O azul é símbolo do céu e da verdade.

O vermelho é símbolo do sangue e do fogo. É a cor usada na representação dos santos martirizados e no dia de Pentecostes.



### **3 CAPÍTULO III - RETÁBULOS COLATERAIS**

#### **3.1 Breve contextualização**

Portugal tem por capita a maior percentagem de templos religiosos de toda a Europa. É nesses edifícios que se concentra o nosso passado e a nossa glória. Quando se entra numa igreja, seja ela moderna ou não, o entendimento imediato que se tem das formas que ocupam o seu espaço é certamente o da funcionalidade decorativa, podendo confundir-se muitas vezes os conceitos de belo e de religioso. Observam-se os objetos no seu interior que, através da cor, do brilho, do cheiro e da textura, contribuem, sobretudo, para uma percepção pessoal e individual de quem observa ao mesmo tempo em que se apreende a dignificação e a diferenciação desse espaço em relação a todos os outros fazendo um apelo direto aos nossos cinco sentidos. Um dos elementos que, integrado no espaço onde se encontra e dignifica esse próprio espaço, é o retábulo.

Muitas igrejas portuguesas têm retábulos ricos, principalmente em madeira coberta de folha de ouro resultante da abundância deste metal precioso proveniente das terras de além-mar, especialmente após a descoberta do complexo mineiro de Minas Gerais, Brasil, no séc. XVII. Embora a maioria tenha sido construída com base em espécies autóctones de boa qualidade, como o carvalho e o castanho, a necessidade de intervenção é muito corrente devida, sobretudo a problemas de humidade associados a uma deficiente manutenção das coberturas destes edifícios.

O retábulo tem sido um elemento essencial para toda a arte ocidental porque foi quase sempre o maior pretexto para as grandes encomendas da Igreja e, por conseguinte, o responsável pela existência de um valiosíssimo património. Contendo as estéticas das tecnologias de três artes, pintura, escultura e arquitectura, tem como principal característica o facto de surgir com apenas uma face, definindo um espaço bidimensional, visível, de contemplação, oscilando entre vias descritivas e cenográficas, mas sempre como ponto de focagem de meditações derivadas da crença e da fé. A comunicação pela imagem e pela

representação de relatos, factos e ideias, é a característica fundamental do diálogo que se estabelece entre o retábulo e o fiel que o contempla. É uma estrutura religiosa que se implanta atrás da mesa do altar numa composição que integra a arte e a arquitetura que surgiu no século XII, e que atingiu a sua apogeu no período Barroco, como instrumento pedagógico para a propagação da fé cristã, e que, utilizando as diversas linguagens artísticas (pintura, escultura, talha azulejo,...) favoreceu a criação de um cenário teatral para a liturgia. Função essa que desapareceu aquando do Concílio Vaticano II. No entanto, muitos exemplares permanecem na composição das igrejas portuguesas desde o norte ao sul.

A expressão **retábulo** tem a sua origem no latim, *retro*, o que está atrás, e *tabulum*, mesa de madeira que fazia de altar. É a construção assente sobre ou atrás do altar, e que normalmente é adossada à parede. Próximo do altar, e a ele associado, é o espaço celebrativo mais importante, inserido na liturgia católica, atraindo para si a atenção dos fiéis através dos elementos que o compõe, tais como o tabernáculo, as pinturas ou esculturas de santos, cenas bíblicas e relíquias. Segundo Ceballos<sup>63</sup>, a origem do retábulo está relacionada ao costume cristão de, na liturgia, se colocarem relíquias dos santos sobre os altares. É um costume antigo trazido já da Liturgia Romana, dos primeiros séculos da Igreja, onde, nas catacumbas, se tornou habitual celebrar a Missa sobre a pedra tumular de um mártir. Como não era sempre possível possuir uma relíquia pertencente a um santo de devoção, houve necessidade de expor imagens quer escultóricas, quer pictóricas, *que “seriam colocadas em lugar apropriado à sua piedade e dignidade”*<sup>64</sup>, sendo estas dispostas em forma de dípticos ou trípticos. Durante as celebrações, os objetos necessários e utilizados no ritual litúrgico dividiam o espaço físico do altar com essas imagens. Procurando emancipar o espaço sobre o altar, contrataram-se artistas, nomeadamente pintores para executarem representações de Santos, de Cristo ou da Virgem, num suporte de madeira localizado no frontal do altar.

---

<sup>63</sup>Cf. Alfonso Rodríguez G. de CEBALLOS, *El Retablo Barroco. Cuadernos de Arte Español*, Madrid, Melsa, 1992.

<sup>64</sup>Cf. Natália Marinho FERREIRA-ALVES, “Iconografia e simbólica cristãs. Pedagogia da mensagem”, sep. da Revista *Theologica*, II série, vol. XXX, fase.1, Braga, 1995, p. 61.

É no Barroco, séculos XVII e XVIII, que o retábulo atinge o seu apogeu. O Barroco constitui não apenas um período artístico, mas também um período histórico e um movimento sociocultural do Ocidente compreendido entre os finais do século XVI e o último quartel do século XVIII. Coincidiu politicamente com as monarquias absolutas, economicamente com o mercantilismo e socialmente com uma sociedade demarcada por ordens, ou seja, os diferentes estratos sociais são demarcados de acordo com o nascimento igualando-se apenas na obediência ao rei. Apesar do poder autocrático e absoluto dos reis, o Barroco correspondeu também a uma época na qual predominaram convulsões religiosas, surgidas na sequência do aparecimento do protestantismo que os católicos com a Contrarreforma quiseram combater.

No dizer de Argan (2004) o Barroco é a expressão real do dogma, uma das formas mais convincentes utilizadas pela Igreja contrarreformista para defender e assegurar os princípios fundamentais da fé. Rapidamente disseminado por toda a Europa, ultrapassou as fronteiras do mundo católico de então. Arte cenográfica, e luminotécnica, onde a luz, o movimento e o som desempenham papel primordial, o Barroco procura, utilizando todas as referências, fazer apelo aos sentidos. Pretende não somente alternar a dor e a alegria, mas ao mesmo tempo festeja a vida e a morte que se ordenam, lado a lado, com esplendor, horror, gritos e sussurros. É uma grandiosa manifestação coletiva, de exaltação da glória, numa apoteose sensorial. Assim, as diretrizes tridentinas foram rigorosas quanto à produção das obras de arte onde se tornava necessário o favorecimento de um estilo de fácil compreensão e acessível ao maior número de fiéis. Daí as palavras-chave das recomendações tridentinas serem: “clareza”, “simplicidade” e “inteligibilidade”. O fenómeno estético da talha, associado aos retábulos não acontece de forma gratuita, mas sim como consequência de um sentimento coletivo que abraça a Igreja, a arte e o fiel.

Neste período, para além do retábulo do altar-mor, localizado na cabeceira da nave central da igreja, houve uma propagação dos retábulos no cruzeiro, nas naves e nas capelas laterais. O altar que ocupa o centro do espaço arquitetónico global, o coro, nas catedrais, e a abside, nas igrejas, terá a designação de altar-mor. Os outros serão designados altar colateral e altar lateral, segundo a sua localização. O retábulo principal ocupará sempre um

lugar frontal, e será a partir do mesmo, que os retábulos colaterais e laterais se organizarão. São utilizados como instrumentos do movimento da Contra-Reforma da Igreja Católica para reforçar e exaltar os dogmas e tradições católicas, com o objetivo de comunicar e difundir, pelo uso de imagens e símbolos representativos da sua doutrina, uma visão do mundo celeste, onde a paz e a harmonia reinam, após uma vida terrena plena de sofrimento. Esta linguagem artística da propaganda barroca mostrou-se bastante eficiente, uma vez que atraía o crente de forma transcendente, levando-o a acolher e aceitar as diretrizes da Igreja.

- Descrição geral

Pensando o retábulo como uma estrutura de cariz arquitetónica, ele é formado, de uma maneira geral, por elementos de suporte e de sustentação, constituídos pela banquetta, embasamento, corpo, entablamento e ático. O corpo pode ser único ou com vários níveis, dependendo da tipologia, e apresentar colunas, que no século XVII, têm caneluras e capitel coríntio ou compósito, e posteriormente, coluna salomónica.

Conta também com elementos de decoração, por exemplo, nos nichos e cornijas, que se mantêm no mesmo plano, ou avançando e retrocedendo, para criar a ilusão de movimento, com perspetivas diferentes em cada ângulo, de forma harmoniosa, equilibrada, obedecendo sempre aos cânones tratadísticos de ocupação do espaço.

Tendo necessidade de evoluir, o retábulo passa a ser uma presença permanente, vigilante, dos que entram ouvindo de tudo e de todos, antecedendo confissões e observando orações ou penitências em qualquer momento. Começa então a ser uma estrutura mais complexa, encontrando na madeira a principal matéria-prima para sua execução, por ser mais fácil de entalhar, aceitar camadas pictóricas, douramentos e policromias, o que proporcionava um resultado que reluzia à luz das velas contrastando com a escuridão habitual das igrejas naquele período.



- Usos e funções

O entendimento das composições de talha, especialmente dos retábulos, não como simples obras belas, mas acima de tudo como detentoras de um potencial estruturador da vivência e das práticas religiosas dos crentes, surgiram como resposta concreta a aspetos muito particulares dessa vivência.

É possível diferenciar, tal como Francisco Lameira, o uso e a função que exercem vários tipos de retábulos:

Retábulos **narrativos ou didáticos**<sup>65</sup>, que têm por base a pintura ou escultura e são sempre de temática religiosa. Descreve uma ou mais passagens bíblicas, mostrando aos fiéis, na sua maioria não letrada, representações figurativas de ciclos religiosos.

Os retábulos **relicários**<sup>66</sup> são usados para guardar as relíquias. Os relicários tanto podiam estar expostos em lóculos existentes normalmente nos tramos laterais, como estar guardados no interior de um sacrário.

Os retábulos **eucarísticos**<sup>67</sup> são dedicados à exposição solene do Santíssimo Sacramento e Cristo Ressuscitado. Maioritariamente estavam na capela-mor, havendo ao centro um camarim preenchido por um trono piramidal em degraus, onde se colocava no último degrau um ostensório ou uma custódia com a hóstia consagrada.

Os retábulos **devocionais**<sup>68</sup> foram os mais frequentes e tinham como principal objetivo congregar o culto a um ou três temas. Estes podiam ser cristíferos (culto ao Senhor crucificado), marianos (culto à Virgem Maria) e hagiográficos (culto aos santos). Os retábulos devocionais a um só tema adquirem normalmente a composição de corpo único e um só tramo. Os retábulos devocionais a três temas adquirem a composição de corpo único

---

<sup>65</sup>Cf. Francisco LAMEIRA, *O retábulo em Portugal, das origens ao declínio*, Évora, Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, 2005, pp.6-14.

<sup>66</sup>Cf. Francisco LAMEIRA, *O retábulo em Portugal, das origens ao declínio*, (...), p.10.

<sup>67</sup>Cf. Francisco LAMEIRA, *O retábulo em Portugal, das origens ao declínio*, (...), p.12.

<sup>68</sup>Cf. Francisco LAMEIRA, *O retábulo em Portugal, das origens ao declínio*, (...), pp.11-12.

com três tramos, sendo exposta na parte central a imagem do orago e nos tramos laterais, imagens de devoção secundárias.

**Retábulos com múltiplas funções**<sup>69</sup>, quando coexistiam duas ou mais funções no mesmo retábulo, normalmente a eucaristia e a devocional. Naturalmente, cada uma delas era cumprida em momentos separados.

Já Ilídio Salteiro completa a descrição referente às funções dos seguintes retábulos:

Os retábulos que são **túmulos**<sup>70</sup>. Só era permitido colocar no seu interior corpos gloriosos, isto é, de santos, passando então estes a serem incluídos nos retábulos relicários.

Os retábulos que são **sacrários**<sup>71</sup>. Estes retábulos têm uma pequena caixa (urna, cofre), que pode ou não ser embutida na própria estrutura retabular, onde são guardadas a píxide ou o ostensório e o Santíssimo Sacramento, geralmente em estruturas situadas em capelas laterais. Esta importância do Santíssimo Sacramento e da Eucaristia vem trazer valor ao sacrário que ganha uma nova dimensão e distinção, tanto do ponto de vista arquitetónico, como do ponto de vista artístico/iconográfico e dos próprios materiais em que é executado.

Quanto ao tema, varia conforme as épocas e encontram-se hierarquizados. O carácter religioso determinou “*o emprego de representações figurativas e ornamentais alusivas a conceitos morais associados ao catolicismo e também de divisas relacionadas com a entidade promotora da sua execução e posterior administração*”<sup>72</sup>, sendo que os mais importantes se situavam no retábulo principal da capela-mor, e os menos relevantes nas restantes capelas.

- Santíssimo Sacramento
- Cristíferos (culto ao Senhor Crucificado)

---

<sup>69</sup>Cf. Francisco LAMEIRA, *O retábulo em Portugal, das origens ao declínio*, (...), p.13.

<sup>70</sup>Cf. Ilídio SALTEIRO, *A Arquitectura Retabular em Portugal no Século XVI*, (Dissertação de Mestrado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), Lisboa, 1987, p.37 e pp.52-59.

<sup>71</sup>Cf. Ilídio SALTEIRO, *op. cit.*, pp.93-99.

<sup>72</sup>Cf. Francisco LAMEIRA, *O retábulo em Portugal, das origens ao declínio*, (...), p.15.

- Marianos (devoções à Virgem Maria)
- Hagiográficos (culto aos santos)
- Purgatório
- Representações associadas ao imaginário popular.

### 3.1.1 Constituição dos retábulos denominados “estilo nacional”.

Numa tentativa de concretizar a recuperação económica, com o culminar da Guerra da Restauração e o findar da dinastia filipina, a talha invade as igrejas assumindo um papel fundamental.

Com as mudanças estruturais e decorativas que se vão implantando depois de 1650, juntamente com influências italianas, e espanholas, surgiu uma forma diferente e nacionalista de conceber o retábulo o qual se chama “Estilo Nacional”. Este estilo surge entre os meados de 1675 e o primeiro quartel do século XVIII, correspondendo à emancipação definitiva do mestre entalhador. Inserido no barroco em Portugal assume novas formas decorativas, onde o carácter tridimensional da talha ganha destaque, deixando para segundo plano as composições pictóricas, bidimensionais, dominantes dos retábulos do estilo maneirista<sup>73</sup>.

Sobressaem assim as seguintes características de originalidade portuguesa<sup>74</sup>:

- I. Organização arquitetónica inspirada nos portais românicos (arquivoltas concêntricas)<sup>75</sup>.
- II. Colunas pseudo-salomónicas<sup>76</sup>, geralmente de cinco espiras, com folhas de videira e cachos de uvas.

---

<sup>73</sup>Cf. Maria de Fátima EUSÉBIO, *Retábulos Joaninos no Concelho de Viseu*, (Dissertação de Mestrado em História de Arte em Portugal apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto), Viseu, 2002.

<sup>74</sup>Cf. Luís Miguel da Ponte MARQUES, *Conjuntos retabulares em madeira - tecnologias de construção e princípios regentes de Reabilitação*, (Dissertação de Mestrado em Engenharia Civil, apresentada à Universidade do Minho), s.l., 2009, p. 85.

<sup>75</sup>Confere uma nova força a uma unidade curva.

**III.** Remates de arquivoltas concêntricas, tal como os portais românicos.

**IV.** Aparecimento do carácter escultural por parte de toda a talha, que tende a ocupar a capela-mor e extravasar a sua volumetria para o arco triunfal, formando «as igrejas forradas a ouro»<sup>77</sup>.

Nesta inovação, os retábulos apresentam um carácter mais escultural e dinâmico, muita teatralidade<sup>78</sup>, plasticidade e movimento, onde a importância das imagens<sup>79</sup> confere uma elevada valorização. Existe uma abertura central, o nicho, lugar reservado à escultura, assumindo aqui um papel principal, o que não acontecia no Maneirismo.

Nesta valorização, o retábulo transforma-se numa estrutura de suporte apreciável, decorada com vários motivos geométricos (nas molduras dos nichos, com entrelaços, guilochés, cadeias, discos, ziguezagues, de inspiração serliana) e vegetalistas (*chutes* ou composições de objetos à feição de frisos verticais, com rendas de pequenas volutas, que adornam substancialmente os lados dos retábulos), funcionando também como base para ostensão de imagens aí colocadas, ou nele esculpidas<sup>80</sup>. Esta estrutura pode funcionar como autónoma, adossada à alvenaria ou autoportante, conforme a imponidade da mesma. O enquadramento das colunas e do respetivo remate tornam possível o desenvolvimento de uma profundidade que se aproxima da visão arquitetónica dos exemplares de maiores dimensões<sup>81</sup>.

Como complementaridade destas estruturas houve a necessidade da visualização do conjunto como algo imponente e transcendental. Assistimos como já foi referenciado, à

---

<sup>76</sup>Refletem o percurso da vida terrena finita a caminho do transcendente infinito. A forma em espiral simboliza a ascensão ao sublime e celestial, por caminhos difíceis e tortuosos da vida.

<sup>77</sup>Cf. Robert C. SMITH, *op. cit.*, p.79.

<sup>78</sup>Quando falamos da teatralidade dos retábulos, estamos-nos a referir à capacidade de envolver os fiéis e provocar neles sentimentos emotivos e de espanto. O objetivo era fazer do espaço sagrado um teatro no qual se encenavam as verdades eternas.

<sup>79</sup>Valores doutrinários do Concílio de Trento

<sup>80</sup>Cf. Ilídio, SALTEIRO, *Do retábulo, ainda, aos novos modos de o fazer e pensar*, (Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa), Lisboa, 2005.

<sup>81</sup>Cf. Carlos, MOURA, “Uma Poética da Rrefulgência: a Escultura e a Talha Dourada”, in, *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1993, vol. 8, pp. 106-107.

explosão e desenvolvimento da talha<sup>82</sup>, que passa por uma disposição singular com indicadores de feição popular, e do douramento durante os séculos XVII e XVIII. Segundo Robert Smith<sup>83</sup>, na talha dourada existe uma distinção entre Barroco Nacional, Barroco Joanino e Rococó. É um produto de ensambladores, douradores, desenhadores e imaginários, presente em toda a arte sacra do período barroco. Ainda hoje esta arte é considerada, por muitos, como uma arte menor. No entanto, vai gradualmente assumindo um lugar de destaque na expressão artística nacional.

### **3.1.2 Caracterização tipológica dos retábulos colaterais de S. Bartolomeu e de S. Pedro da Igreja da Charneca do Lumiar**

Segundo Sílvia Ferreira<sup>84</sup> estes retábulos colaterais inserem-se num primeiro modelo tipológico (dos quatro apresentados no seu trabalho) em que, e cito “... *configuração arquitectónica de planta recta, corpo único, três tramos, colunas rectas ou torsas e remate semicircular de planimetria recta, por vezes pontuado por aduelas radiais.(...)*”.

De um modo geral, esta tipologia inclui retábulos de estrutura pouco dinâmica, com uma abertura central (nicho), colunas espiraladas e remate em arco, de volta perfeita.

Sendo retábulos rígidos, um pouco pesados, segundo Sílvia Ferreira<sup>85</sup>, o movimento advém-lhes principalmente dos elementos ornamentais que apresentam, interagindo visualmente com o observador. As folhas de acanto<sup>86</sup> auxiliam a conferir certo dinamismo e movimento à estrutura. As colunas, torsas, inundadas de folhas de videira e cachos de uva, introduzem certa animação, ajudando a aligeirar a monotonia e a carga da estrutura.

---

<sup>82</sup>Cf. Natália M. Ferreira, ALVES, *A escola de talha portuense e a sua influência no Norte de Portugal*, Porto, Edições Inapa, 2001, p. 16.

<sup>83</sup>Cf. Robert C. SMITH, *op. cit.*, p. 23.

<sup>84</sup>Cf. Sílvia Maria Cabrita FERREIRA, *op. cit.*, p.447.

<sup>85</sup>Cf. Sílvia Maria Cabrita FERREIRA, *op. cit.*, p.448.

<sup>86</sup>Desde a civilização grega repete-se em todos os estilos ocidentais, devendo-se a sua múltipla aplicação às folhas de belo perfil dentado e superiores qualidades ornamentais.

Os remates dos nichos em arco de volta perfeitos, estão decorados com elementos vegetalistas, compassando o espaço e fornecendo assim um maior dinamismo à estrutura.

Em conclusão, os nossos objetos de estudo, são retábulos de planta reta, austeros, pouco flexíveis, com uma abertura central, onde o movimento e a naturalidade nos são dadas pelas colunas torsas e pelos elementos decorativos, criando uma relação de intercâmbio emocional e apelativo entre as estruturas e os usufrutuários da igreja.

### **3.1.3 Descrição dos Retábulos colaterais de S. Bartolomeu e de S. Pedro**

Para uma melhor compreensão de como descrever estruturas desta grandeza, iremos dividir os retábulos em níveis ou tramos e a descrição desta tipologia começará debaixo para cima, descrevendo-se posteriormente cada nível em detalhe.

Os objetos do nosso estudo são retábulos colaterais em talha dourada de planta reta e corpo único. Dividem-se numa estrutura vertical tripartida com 3 alçados e 4 níveis ou tramos (*vide* Fotografia 30). Contêm ambos um par de colunas torsas (*vide* Desenho 9) e pilastras, que ladeiam um espaço central côncavo, que denominamos nicho (*vide* Desenho 2) onde se encontram as imagens de vulto de S. Bartolomeu do lado do Evangelho, e de S. Pedro do lado da Epístola. São as colunas que suportam o peso do entablamento. Em cada retábulo existem duas grandes mísulas invertidas, quartelões<sup>87</sup>, que servem de base às colunas (*vide* Desenho 10). Os nichos terminam em arco de volta perfeita. O tardo é um painel em sistema de tabuado, entalhado e decorado de forma a resplandecer a imagem que tem na frente, (*vide* Fotografia 54). Na parte superior dos nichos, existem duas grandes flores entalhadas e emolduradas, que se encontram numa folha de acanto que fecha este arco, (*vide* Fotografia 40).

---

<sup>87</sup>Cf. Robert C. SMITH, *op. cit.*, p.71.

Os entablamentos de cada retábulo são constituídos por uma arquitrave, friso, cornija e guarda-pó, (*vide* Desenho 3 e Desenho 4) e (*vide* Fotografia 56 e Fotografia 57).

Quanto aos elementos decorativos encontrados nestes retábulos, evidenciam-se, as folhas de acanto e outros elementos vegetalistas e florais, e as folhas de videira e cachos de uvas. Aparecem também envoltos na folhagem das colunas, aves, no retábulo de S. Bartolomeu (*vide* Fotografia 48). As rendas da boca dos nichos, que enquadram os espaços centrais dos retábulos, apresentam morfologia diferente (*vide* Fotografia 18). Quer no intradorso quer no extradorso dos nichos, é visível o mesmo tipo de decoração, embora com pequenas diferenças, estando todo o espaço interior demarcado pela graciosidade e leveza dos motivos vegetalistas entalhados.

O embasamento, constituído pelas mísulas e a predela<sup>88</sup>, segue a planimetria do interior da composição onde são visíveis ornatos de elementos vegetalistas estilizados.

Quanto ao entablamento, as arquitraves têm um filamento de pérolas contínuas no retábulo de S. Bartolomeu, e descontinua no retábulo de S. Pedro. Os frisos estão preenchidos por elementos vegetalistas, curvas e contracurvas. Podem-se observar frisos de folhas de água<sup>89</sup> e de dentículos, (*vide* Fotografia 58). A cornija é constituída por um filamento de pequenos óvulos.

### **3.1.4 Análise formal dos elementos decorativos e estruturais dos retábulos**

O conjunto dos elementos estruturais, numa composição retabular, permite definir certas características que irão atribuir uma tipologia. São os alçados e os suportes (colunas, pilastras, cariátides, atlantes), embasamentos, entablamentos, remates e tronos que se nos apresentam como os elementos principais que irão determinar a leitura compositiva e plástica destas estruturas.

---

<sup>88</sup>Plataforma entre as mísulas onde assenta o retábulo.

<sup>89</sup>Termo específico em talha para caracterizar este motivo.

Os retábulos colaterais de S. Bartolomeu e de S. Pedro são idênticos, apenas as mesas de altar, a zona da predela, as colunas, o sacrário, as mísulas e a moldura que envolve toda a composição retabular desde a base ao ático, diferem em termos decorativos.

Os retábulos em questão caracterizam-se, sobretudo, pela verticalidade do corpo único, com quatro tramos, pela imponência das colunas torsas, pela abertura dimensionada de um nicho, que coloca em evidência a iconografia do retábulo e pela austeridade do entablamento. Na decoração observa-se certa contenção pelo fantasioso, traduzido pelos elementos decorativos entalhados que se podem observar e que apresentam já certa volumetria e vazamento. Apresenta cada um, um esquema construtivo e decorativo semelhante aos da época do estilo Nacional, ou seja, uma predela, com decorações fitomórficas, um sacrário embutido (caso do retábulo de S. Pedro), e um nicho para expor escultura. A ladear os nichos, existem duas colunas salomónicas, com sete espiras, uma de cada lado, decoradas com folhas e cachos de uva (*vide* Fotografia 19).

Todos os preceitos identificativos deste período são observados nos retábulos em estudo, que nos apresenta uma pureza muito invulgar, não sendo identificáveis intervenções posteriores que tivessem alterado a fundo a composição, verificando-se que não é aleatória a ordem pela qual aparecem os vários elementos decorativos, de suporte e de sustentação, nem sequer os locais que ocupam.

#### 3.1.4.1 Elementos decorativos:

Os ornamentos decorativos em talha, dos retábulos em estudo, relacionam-se com o conjunto do tema, do qual fazem parte: folhas de acanto, folhas de videira, cachos de uvas, aves, anjos, e outros elementos pertencentes ao universo do simbolismo cristão, adequando-se na perfeição à tarefa que desempenham no conjunto da estrutura retabular.

Nos retábulos analisados, observamos que há uma distribuição equilibrada dos ornamentos, sendo que a sua execução é uniforme, contribuindo para a harmonia do conjunto. Outro



princípio que se observa nos retábulos em questão, é a simetria na decoração, que neste exemplo, é evidente na maneira como a aplicação dos mesmos ornamentos em ambos os lados estão definidos por um eixo axial (vide Fotografia 18). É ainda observada a repetição e a alternância.

- Descrição dos elementos decorativos nos retábulos de S. Bartolomeu e de S. Pedro.

Como temos vindo a constatar, neste período, os elementos decorativos desempenham um papel determinante na execução dos altares de talha. O conjunto dos motivos decorativos aplicados nos nossos retábulos, com certeza que tiveram um papel decisivo no sucesso da transmissão da mensagem, que a igreja católica queria fazer passar através destas estruturas retabulares.

Em ambas as banquetas há uma base de secção retangular com motivos vegetalistas, que assentam numa mesa de altar, (*vide* Fotografia 31, Fotografia 32 e Fotografia 52).

A predela, ladeada por duas mísulas, que servem de suporte às colunas de alguma dimensão, apresentam folhas de acanto<sup>90</sup> e elementos curvos. No centro do embasamento do retábulo de S. Bartolomeu, existe um painel retangular com uma pequena reserva de forma avalada, ladeada por elementos vegetalistas com formas sinuosas, típicas do estilo nacional. Este painel encontra-se emoldurado por um friso de pérolas contínuas em toda a sua volta (*vide* Fotografia 34 e Fotografia 53).

No embasamento do retábulo de S. Pedro, sendo que contém os mesmos motivos decorativos, existe no centro o sacrário embutido, com uma porta entalhada com a “*Ávore da Vida*” (*vide* Fotografia 45).

---

<sup>90</sup>A folha de acanto é inserida no contexto ornamental ocidental pelos gregos. Em princípio foi usada “*in naturam*” nos ornamentos fúnebres como é mencionado em poesias e outras fontes literárias do início do período clássico. É também de referir o valor balsâmico que é extraído do óleo da folha.

Os nichos e colunas, em termos decorativos, apresentam todos os caracteres típicos e representativos do estilo nacional. As colunas de fuste torso, pseudo-salomónicas, apresentam folhas de videira e cachos de uvas, pequenos pássaros e ainda capitéis coríntios com enrolamentos de folhas de acanto (*vide* Fotografia 21). Este sistema ornamental tem origem na Roma Imperial, tratando-se de uma característica da arte funerária pagã<sup>91</sup>. Sempre ligados ao término da vida, estes motivos ornamentais cristianizados têm um significado litúrgico muito próprio na talha do estilo nacional. Acerca da adaptação de tais elementos ao tema sacro, Smith diz que:

*“O motivo provavelmente nasceu na Espanha, onde parece figurar talvez pela primeira vez com carácter monumental na capela-relicário da catedral de Santiago de Compostela encomendada em 1625. Colunas desse tipo apareceram na década de 1630 em Andaluzia e depois em 1650 em Castela. Todas têm em comum o fuste de cinco ou seis espirais iguais [...] Desta coluna, porém o fuste combina espirais cobertas por folhas [...] Em Portugal enriqueceram os fustes espirais com relevos de pássaros, identificados como fênix, ou seja, o símbolo da Ressurreição, e pequenos anjos, os ‘meninos’ dos velhos contratos, fazendo a colheita eucarística.”*<sup>92</sup>.

Os nichos estão preenchidos nas ilhargas, por painéis entalhados de flores e folhagens, e o fundo apresenta frisos verticais numa alusão á luz e enaltecimento ao Santo que enquadra, sendo emoldurado por uma cercadura entalhada em curva e contracurva. As pilastras que o emolduram apresentam os mesmos motivos vegetalistas que os embasamentos (*vide* Fotografia 20).

Observa-se ainda uma renda que emoldura os nichos. Com o advento da talha do estilo nacional, uma das inovações ocorridas no retábulo, é a criação da renda da tribuna que é

---

<sup>91</sup>Após os primeiros séculos da era cristã, deixa de representar valores mitológicos referentes ao culto Dionísio-Baco, que inclui uma visão específica da morte, e passa a ilustrar mecanismos simbólicos ligados à mística cristã, materializada na Eucaristia.

<sup>92</sup>Cf. Robert Smith, *op. cit.*, p. 70.

um elemento que suaviza, para o crente, a passagem do exterior para o espaço interior. Este elemento apresenta motivos fitomórficos diferentes nos dois retábulos (*vide* Fotografia 22).

O entablamento é o registo onde se observa melhor a movimentação do plano frontal. Este plano projeta-se através de ângulos retos, que quebram a continuidade superficial. Esta busca de maior espacialidade é própria deste período já que no estilo joanino estes ângulos são suavizados por curvas e contracurvas.

Todos estes elementos, enquanto partes complementares de uma estrutura, ligados entre si para formar determinada mensagem, e passá-la em diálogo visual com o crente, obedecem a determinados princípios e não se aplicam de forma ocasional. São pensados para que haja um equilíbrio harmonioso entre eles e a estrutura na qual vão ser inseridos. Para tal, existem princípios aplicados à decoração: distribuição dos elementos pela estrutura; a ordem pela qual são aplicados; a simetria, o contraste e variedade, a repetição e alternância, o equilíbrio e proporção e a harmonia e unidade.

Um dos princípios observados nos objetos do nosso estudo é a simetria. Para além de haver uma necessidade de equilibrar as duas partes do retábulo definidas por um eixo axial, a nível decorativo, os elementos cumprem a norma que estipula que aqueles ornamentos têm de fazer parte integrante do tema do qual fazem parte. Deste modo os ornamentos que se observam de um lado são idênticos aos aplicados do outro.

Quanto à ordem pela qual foram aplicados, e não havendo nos nossos retábulos figuras de vulto entalhadas, os motivos florais e vegetalistas cumprem funções decorativas e educativas em mísulas, painéis, frisos, etc.

Permanece ainda outro princípio caro à ornamentação que é o contraste e a variedade. Podemos afirmar que embora os retábulos em estudo sejam idênticos nos seus elementos decorativos, existe variedade, uma vez que contêm um apurado sentido de contraste nas afinidades que estabelecem entre si, mesmo aplicados a elementos idênticos, como é o caso

das folhas de acanto que tanto decoram remates como painéis. A forma do próprio entalhe, sendo mais volumosa ou vazada, introduz também a noção de contraste e variedade nas estruturas retabulares.

Constata-se também na observação destes retábulos que na aplicação dos elementos decorativos (normalmente motivos geométricos aplicados em pequenos frisos, em molduras, nos entablamentos, etc.) houve a repetição e a alternância. Com isto, pretendeu-se introduzir sentido rítmico em determinadas zonas da área a decorar. Estes elementos, simples e apenas decorativos, prestam-se a esta utilização, dando sentido de movimento à zona decorada (*vide* Fotografia 23).

A coerência de unidade estilística articulada entre o sistema arquitetónico que são os retábulos e os ornamentos que lhe conferem significado, rege-se ainda pelo princípio do equilíbrio e da proporcionalidade. Observamos que os elementos decorativos estão difundidos em ambas as estruturas retabulares em estudo, de forma proporcional e equilibrada mesmo nas zonas preferenciais de decoração e de exaltação, como é o caso das zonas centrais dos retábulos: as predelas com as mísulas e o sacrário, no caso do retábulo de S. Pedro, e os nichos para acolhimento de estatutária.

Todos os princípios mencionados acima e que se encontram presentes nos nossos objetos de estudo, fazem parte, agrupados e bem aproveitados, de um todo que dão origem ao princípio da harmonia e unidade, dando origem a uma obra visualmente apelativa onde o crente considerará cada elemento essencial e insubstituível.

- Diferenças decorativas entre os dois retábulos

Embora exista a mesma temática decorativa estes dois retábulos apresentam alguns elementos que diferem como, por exemplo, os padres-nossos<sup>93</sup> (*vide* Fotografia 24), a renda da tribuna, a pedra de fecho do arco, o friso decorativo, as mísulas, a zona da predela, e nos

---

<sup>93</sup>Termo usado em talha e que representa a execução de elementos circulares, corridos e equidistantes entre si que fazem lembrar um rosário.

elementos zoomórficos das colunas (*vide* Fotografia 25, Fotografia 27, Fotografia 28 e Fotografia 55).

As mesas de altar também são diferentes sendo que a do retábulo de S. Pedro é em madeira maciça e a do retábulo de S. Bartolomeu é em pedra, recortada ao centro por um quadrado para colocação da pedra de Ara.

Estas diferenças podem ter ocorrido porque embora estes retábulos possam ter sido executados na mesma oficina, tenham tido outras mãos para além do entalhador mestre.

#### 3.1.4.2 Elementos estruturais

Analisar e conhecer o sistema estrutural dos retábulos implica que haja um estudo profundo de vários itens, importantes, tais como elementos de suporte, composição do material, análise dos sistemas de ancoragem, dos elementos de reforço, das técnicas aplicadas à talha e à policromia, para que no final se possa descodificar o bem cultural e compreendê-lo na sua totalidade.

Estruturalmente, estes retábulos, na sua essência construtiva, integram um espaço arquitetónico, estando implícitos determinados aspetos técnicos e artísticos. Apresenta uma estrutura base constituída por um corpo único, com quatro tramos, nicho que coloca em evidência a iconografia de cada retábulo, ladeado por colunas pseudo-salomónicas, e como sustentação, a nível superior, um arco de volta perfeita. Os quartelões, composições laterais formadas por pilastras e mísulas, destacam a estrutura retabular.

- Suportes

Nos elementos estruturais de suporte e sustentação vemos em primeiro lugar as banquetas onde assenta no nosso caso de estudo o embasamento com mísulas (ou quartelões) repletas de decoração acântica e motivos vegetalistas (duas em cada retábulo).

As colunas torsas, também elementos de suporte, (duas em casa retábulo) não conheceram grandes variações de forma durante o período em estudo, segundo Silvia Ferreira<sup>94</sup>, mantendo-se constantes à estrutura definida pelos anos de 1670, bem assim como aos elementos ornamentais de preferência. Estes elementos, para além desta função prática imediata, são também responsáveis pela animação decorativa do espaço retabular, nas quais os elementos vegetalistas e florais foram privilegiados na introdução de simetrias, sentido rítmico e harmonização do conjunto decorativo como já foi referenciado no ponto anterior.

Nos remates, a opção pela continuidade estrutural e decorativa dos elementos de suporte presentes nos alçados, as colunas e as pilastras, contribuem para unificar os retábulos e conferir-lhes a característica de uma estrutura fechada.

- Método construtivo

Quanto aos objetos de estudo e no seguimento desta leitura, encontramos uma construção basicamente com ligações de junção de madeira à face, reforçada por colagem e aplicação de elementos metálicos. O uso de elementos metálicos prende-se com a união de módulos de grande espessura, como é o caso dos entablamentos dos retábulos colaterais (*vide* Fotografia 29). Os elementos de madeira foram unidos com adesivos próprios, utilizados na altura, geralmente colas de origem animal. A cola com uso mais comum era o grude<sup>95</sup>.

Sendo que ambos os objetos estão constituídos estruturalmente da mesma maneira, serão descritos os métodos construtivos dos elementos estruturais do retábulo de S. Bartolomeu uma vez que este foi intervencionado e desmontado. Assim propomos uma divisão de níveis/tramos e alçados e das diferentes cotas (*vide* Fotografia 30 e Desenho 1).

---

<sup>94</sup>Cf. Sílvia Maria Cabrita FERREIRA, *op. cit.*, p.452.

<sup>95</sup>Cf. Shayne RIVERS, Nick UMNEY, *Conservation of Furniture*, Londres, British Museum, 2003, pp. 156-161.

**Banquetas dos retábulos:** ambos os objetos têm cinco peças fixas, (*vide* Fotografia 31 e Fotografia 32 e Desenho 7), de secção retangular. Esta base é depois coberta por um painel (constituído por várias tábuas dispostas horizontalmente) que fecha um primeiro nível.

**Embasamento dos retábulos:** este nível está assente sobre a banquetta e fixo com ancoragem, à própria parede, (*vide* Fotografia 33). Tem um tardo estruturado numa composição de apainelados de diferentes larguras embora a altura se mantenha.

As mísulas que servem de base e suporte às colunas do nível seguinte, (*vide* Fotografia 34 e Fotografia 35) são constituídas por várias tábuas unidas entre si, e estão fixas ao tardo.

**Colunas e nicho:** as colunas estão entalhadas num bloco só de madeira, (não existem aparentemente fissuras e lacunas em possíveis zonas de junta), (*vide* Fotografia 36). Estão assentes em cima das mísulas sem nenhum elemento de união (*vide* Fotografia 37). Têm 7 espiras, com capitéis coríntios, e formam o registo mais avançado relativamente a este 3º nível. Organizam-se de forma reentrante, originando uma planta côncava, o que torna o retábulo fechado, conduzindo o olhar do espectador para o interior do nicho, onde estará exposto o santo que lhe foi atribuído.

O nicho tem um painel que preenche todo o fundo. As ilhargas dos nichos, (*vide* Fotografia 38, Desenho 5) são constituídas respetivamente por dois painéis entalhados com flores e folhagens. Cada painel é constituído por três tábuas justapostas, dispostas na vertical. O painel de fundo do nicho é constituído por cinco tábuas e colocadas verticalmente, unidas com os veios desencontrados e justapostas. As bases dos nichos são compostas por quatro tábuas justapostas e dispostas na horizontal. Os intradorsos dos nichos são constituídos por dois painéis entalhados. Cada painel é constituído por cinco tábuas. Têm uma travessa com moldado entalhado a fechar os arcos, (*vide* Fotografia 39). Os remates dos nichos, (*vide* Fotografia 40), são feitos por dois painéis entalhados formados por três tábuas justapostas na horizontal e que acompanham o arco de volta perfeita. Ao centro, por cima de cada nicho, a fechar, uma folha de acanto entalhada. Os nichos têm um painel/tardo cada um, em sistema de tabuado, entalhado e decorado de forma a resplandecer a imagem que tem

na frente. Este nível para além de estar adossado à parede na zona inferior tem também outras zonas de fixação, (*vide* Fotografia 41).

**Entablamento do retábulo:** constituído por arquitrave, friso, remate do friso, cornija e guarda-pó. Tem um alinhamento vertical, onde a descarga do esforço de flexão incluindo o guarda pó, para além de estar a ser descarregada nas colunas, também está a ser suportado pela ancoragem á parede murária quer seja por elementos metálicos<sup>96</sup> quer seja por escoras de madeira, (*vide* Fotografia 42 e Fotografia 43). Os guardas pó são formados cada um por um soco retangular, constituído por tábuas dispostas horizontalmente (*vide* Fotografia 44). O lado esquerdo do retábulo de S. Bartolomeu, e o lado direito do retábulo da S. Pedro estão adossados á alvenaria.

### 3.1.5 Iconografia representada nos retábulos de S. Bartolomeu e de S. Pedro

Para uma melhor compreensão dos elementos iconográficos, iremos tentar identificar os motivos artísticos apresentados e a sua ligação com ideias e conceitos reconhecidos, como portadores de um significado convencional.

Entre as temáticas retabulares mais frequentes estão a série Cristológica, Mariana e a Eucarística, sendo esta ultima o tema dos dois retábulos que são objeto da nossa análise.

Os temas iconográficos apresentam-se hierarquizados, estando, geralmente, os principais expostos no retábulo da capela-mor e os outros temas menos relevantes, ostentados nos retábulos colaterais ou laterais. Os do lado do Evangelho são mais importantes que os do lado da Epístola. No caso dos retábulos colaterais da igreja de S. Bartolomeu da Charneca do Lumiar, verifica-se que o retábulo do lado do evangelho está dedicado ao orago da igreja, S. Bartolomeu e o da epístola dedicado a S. Pedro.

---

<sup>96</sup>Existe de um elemento metálico no retábulo destinado a S. Pedro, que ainda exerce a função de estabilização e fixação do conjunto e que está escorado à parede, o que pressupõe a hipótese de o retábulo não ter sido executado para este espaço.



O tema, a disposição hierarquizada, a criação de princípios de discursos, entre outros, caracterizam as relações entre a iconografia dominante reconhecida nestes retábulos em estudo. A arte estava ao serviço da fé, tendo como objetivo transmitir ao povo o Evangelho. A principal temática (e que encontramos nos nossos retábulos) foi, sem dúvida, a Eucaristia, que tinha sido posta em questão por parte do protestantismo.

Ao nível iconográfico, notamos um profuso labor dentro dos cânones do estilo nacional. O tema voltado para Cristo e a Eucaristia adota na gramática visual, folhas de parreira e cachos de uvas, que metaforicamente são o vinho e o sangue de Cristo. As colunas torsas, bem como o ouro usado na decoração dos retábulos, podem também estar associadas ao Templo de Salomão (1 Reis 6:1-38) (*vide* Fotografia 47)<sup>97</sup>.

Segundo Michel Feuillet<sup>98</sup> as aves representam uma ligação com o divino, sendo que essa relação varia consoante as espécies e o valor emblemático atribuído a cada uma. Apenas o retábulo de S. Bartolomeu apresenta nas colunas aves entalhadas, sendo, no entanto difícil dizer a espécie, uma vez que apresentam faltas e omissões no entalhe.

Ambos os retábulos apresentam nos painéis que formam os tardozeiros, ornamentação que sugerem raios de sol, sendo que segundo o mesmo autor, é o símbolo da justiça divina com raios *benfazejos* que iluminam o mundo. (*vide* Fotografia 49.)

Sendo os retábulos estruturas que se adaptam a espaços de grande relevância para a devoção religiosa, neste período, as ornamentações de figuras antropomórficas foram formas de aproximar o homem ao semelhante, tornando-se assim um caminho mais estreito até à chegada ao paraíso. Assim, presenciamos a talha antropomórfica contendo imagens de anjos, principalmente sob forma de cabeças aladas. Apenas um dos retábulos, o dedicado a S. Pedro, apresenta uma cabeça alada localizada no centro do entablamento (*vide* Fotografia 50). Este retábulo expõe ainda um sacrário<sup>99</sup> encastrado, sendo que é

---

<sup>97</sup>Cf. Robert SMITH, *op. cit.*, pp. 69-73.

<sup>98</sup>Cf. Michel FEUILLET, *Léxico dos símbolos cristãos*, Lisboa, Publicações Europa-América, 2005 p.19

<sup>99</sup>Até ao século IX, testemunhos históricos relatam que quer no Ocidente quer no Oriente, havia o hábito comum de guardar a Eucaristia nas casas particulares, após a celebração para a comunhão diária dos fiéis e nas igrejas, destinada, fundamentalmente à comunhão dos doentes e impedidos.

denominado como retábulo-sacrário. Tem uma porta entalhada e compõe-se apenas de um elemento que é a caixa do sacrário. (*vide* Fotografia 51.)

A localização deste elemento, não no altar-mor<sup>100</sup> mas sim num retábulo colateral pode ser indicador de que estas duas estruturas não pertenceriam originariamente a esta igreja, pois ao longo dos tempos a localização do sacrário, dentro do espaço da igreja, foi mudando, passando de estar colocado sobre o altar a partir do século XI, dentro de uma pomba<sup>101</sup> suspensa por correntes, a estar inserido na parede a partir do século XII. Após meados do século XVI passa então, a estar colocado no altar-mor, local de convergência dos olhares dos fiéis.

A associação simbólica do sacrário ao Santo Sepulcro ditou as tipologias deste móvel litúrgico. As planimetrias centralizadas, circulares ou poliédricas, correspondiam, por seu turno, à perfeição devida à casa de Deus<sup>102</sup>. Geralmente adossados a um retábulo, na sua estrutura e decoração, foram aplicados os preceitos da gramática barroca sendo que a porta constituía o suporte de um programa iconográfico significativo. O sacrário encontra-se num dos retábulos colaterais, o de S. Pedro, o que era corrente quando os encomendadores eram a sociedade civil<sup>103</sup>, caso da Confraria do Santíssimo Sacramento. Porém, nem a todas as igrejas era permitido ter um sacrário. Existiam requisitos definidos para a obtenção desse direito. Um dos requisitos relacionava-se com o número de paroquianos, quantidade que era variável, sendo o motivo apresentado para este condicionalismo o perigo de desacatos de que os templos pudessem ser alvo, o que não era raro suceder devido à reduzida densidade demográfica que existia em algumas zonas do país<sup>104</sup>.

---

<sup>100</sup>Sacrários de altar: embora existentes nas igrejas desde o século XII, generalizam-se depois do século XVII, na sequência das regulamentações tridentinas.

<sup>101</sup>A pomba eucarística foi uma forma singular de sacrário, lavrada em metal, designadamente prata, suspensa do tecto num baldaquino, baixando ou subindo conforme a necessidade.

<sup>102</sup>Cf. Anísio FRANCO, “Sacrário”, in *Cristo Fonte de Esperança* (catálogo de exposição), Porto, Diocese do Porto, 2000, p. 334.

<sup>103</sup>Que compreendia a maior parte da população (dos diversos estratos sociais) estava organizada em confrarias ou irmandades e ordens terceiras, em função do estatuto sócio-profissional, social ou simplesmente devocional.

<sup>104</sup>Cf. Cristina Isabel Passos Ribeiro Fé SANTOS, *Contributo para o estudo dos sacrários Barrocos em Portugal*, (Dissertação de Mestrado em História da Arte, Universidade do Algarve, Faculdade Ciências Humanas e Sociais), Faro, 2012, p.11.

Na porta deste sacrário está representada a *Árvore da Vida*, que segundo Isabel Mendonça<sup>105</sup> é uma figura que está presente em todas as religiões do planeta e que está relacionada com a expressão da vida, da imortalidade e da sabedoria (*vide* Fotografia 45). Em vez da representação mais conhecida, com Jessé reclinado ou adormecido, com uma árvore a crescer do seu corpo, neste sacrário, a árvore está emergindo da terra, tendo apenas representados motivos vegetalistas das folhas de videira e de parras de uvas.

### 3.2 Encomenda

Nos finais do século XVII, as encomendas começaram a ser muitas e na maior parte das vezes os artistas arrematavam diversas obras. Dependendo do carácter de dificuldade da obra em questão, o mestre arrematante, não podendo dar resposta a todas as encomendas só com a ajuda dos seus oficiais e aprendizes, acabava por se associar com outros mestres de renome para a execução de tais obras.

Atendendo que existiam nesta época múltiplas oficinas de profissionais de renome, normalmente os encomendadores recorriam por sistema à mão-de-obra disponível nos centros de produção onde estavam sediados.

Quando se chegava a acordo sobre a obra que imanava do risco, planta ou projeto de um autor, que na maior parte dos casos, pertencia a um quadrante de artistas de belas artes, que se resumiam a arquitetos, escultores ou pintores, passava-se á execução da primeira fase que era a preparação da madeira a ser usada na estrutura do retábulo e que era preparada pelos ensambladores<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup>Cf. Isabel MENDONÇA, ““Árvore da Vida” nas artes decorativas – os sentidos de uma imagem entre o ocidente e o oriente” in *Actas do 2ª Colóquio de Artes Decorativas*, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo, 2010, p. 90.

<sup>106</sup>Advindo da palavra francesa “ensambe”, que quer dizer “junta as partes”, tinham por função unir os vários blocos de madeira, desbastando-a, esculpindo em relevo e preparando assim o trabalho para a seguinte especialidade. O termo ensamblador refere-se em concreto ao artista encarregado de proceder à ensamblagem das várias peças de talha, ou seja, à organização e união de todo o conjunto entalhado.

Os artistas fossem eles entalhadores<sup>107</sup>, ensambladores, carpinteiros<sup>108</sup>, imaginários, pintores ou douradores<sup>109</sup>, organizavam-se em oficinas de acordo com os esquemas tradicionais, tendo à frente um mestre, responsável pelas empreitadas assumidas, e a quem competia distribuir as tarefas pelos oficiais mais preparados, e ensinar o ofício aos aprendizes que eram iniciados na arte ainda crianças.

De mencionar também, a preparação técnica dos artistas que intervinham na execução destes objetos. Estes artesãos encontravam-se divididos em três ofícios distintos, (os pedreiros ou escultores, os marceneiros ou entalhadores e os pintores), organizados em corporações de ofícios, e os seus regimentos aprovados pelos municípios, em que o de Lisboa servia de modelo para os remanescentes. O primeiro destes documentos foi o designado *Regimentos dos Oficiais Mecânicos da Mui Nobre e Sempre Leal Cidade de Lisboa (1549)*, o qual foi sucessivamente modificado durante os séculos seguintes<sup>110</sup>.

Aquando da prestação de exame, os artesãos tinham que seguir as diretrizes recomendadas nesse documento:

Todo o oficial que *se quiser examinar de ensamblagem fará um painel de sete palmos de alto e cinco de largo e isto se entenderá com o quadro que terá ao redor, o qual ocupará por cada parte meio palmo e nele fará uma moldura com cepos muito bem feita e ordenada que ocupe três partes de quatro da largura do caixilho*<sup>111</sup>. O painel seria ornamentado com duas colunas dóricas *proporcionadas à altura dele, as quais, depois de*

---

<sup>107</sup>O termo entalhador designa todo aquele cuja actividade está relacionada com a talha em geral, já o escultor está intimamente relacionado com o termo imaginário, artista incumbido de esculpir imagens de santos, devendo, nos seus exames, saber demonstrar a capacidade de esculpir crucifixos e Nossas Senhoras.

<sup>108</sup>Carpinteiro e marceneiro confundem-se no conceito daquele que trabalha com a madeira, embora marceneiro se plique fundamentalmente ao artista que se dedica à confecção de mobiliário, enquanto o marceneiro é o artífice que trabalha a madeira de estruturas.

<sup>109</sup>No que respeita ao dourador, esse termo classifica aquele que se ocupa do douramento propriamente dito, sendo ainda da sua competência a pintura de todas as áreas do retábulo que não se apresentassem douradas, bem como determinadas áreas do interior da igreja, associando-se muitas vezes ao pintor.

<sup>110</sup>Cf. Franz Paul LANGHANS, *As Corporações dos Ofícios Mecânicos*, Lisboa, 1945.

<sup>111</sup>Cf. Francisco Ildefonso LAMEIRA, *A Talha no Algarve durante o Antigo Regime*, Faro, Câmara Municipal, 2000, p. 109 e ss..

*torneadas, estriará pela ordem que estriam as colunas dóricas*<sup>112</sup>. Faria um pedestal por baixo do painel *tão alto como é necessário* para colunas de sete palmos, com ressaltos saídos para fora, que pudessem receber as colunas, *de muito boas molduras, cimalha e vasa, tudo muito bem ressaltado*<sup>113</sup>. As colunas levariam, no entablamento, um friso dórico com tríglifos bem compartidos, arquitrave, friso e cimalha, frontispício para que o painel ficasse ornamentado, usando-se em todas as medidas da dita peça *as regras da arte*<sup>114</sup>. O examinando de talha faria um friso de quatro ou cinco palmos de comprido e um de largo, ornado de romano, *muito bem ordenado*, com um serafim *muito bem feito* no meio e *de formoso rosto e em tudo conforme ao debuxo e ordenança que aqui vai*<sup>115</sup>. A prova constava ainda de um capitel coríntio de um palmo de diâmetro e altura proporcionada a esta compartição, ornado de folhas e caulículos *muito bem-feitos*, para que se veja que *todas estas coisas ornem o capitel sem cortar o vivo dele*<sup>116</sup>. Na ordem das folhas e compartição de todo o ornamento do capitel, guardar-se-iam as *obrigações coríntias*, que deveriam estar conforme o desenho<sup>117</sup>. A traça e a proporção do capitel feito dariam lugar à planta e levantamento do mesmo<sup>118</sup>.

Quando se pretendia encomendar a execução de um retábulo, tornava-se necessário que o encomendador estabelecesse contacto com um profissional que elaborasse o chamado risco ou traça. *“A criação da traça ou do risco de cada retábulo exigia um conhecimento artístico especializado e só os profissionais mais competentes assumiam esta responsabilidade, independentemente de terem formação especializada, [...], de pertencerem às corporações de ofícios, [...], ou de serem curiosos.”*<sup>119</sup>.

Depois de feita a seleção do risco, este era levado ao assentimento por parte do encarregado eclesiástico do templo em causa e colocados muitas vezes em editais, para

---

<sup>112</sup>Cf. Francisco LAMEIRA, *A Talha no Algarve durante o Antigo Regime*, (...), p. 109 e ss..

<sup>113</sup>Cf. Francisco LAMEIRA, *A Talha no Algarve durante o Antigo Regime*, (...), p. 109 e ss..

<sup>114</sup>Cf. Francisco LAMEIRA, *A Talha no Algarve durante o Antigo Regime*, (...), p. 109 e ss..

<sup>115</sup>Cf. Francisco LAMEIRA, *A Talha no Algarve durante o Antigo Regime*, (...), p. 109 e ss..

<sup>116</sup>Cf. Francisco LAMEIRA, *A Talha no Algarve durante o Antigo Regime*, (...), p. 109 e ss..

<sup>117</sup>Cf. Francisco LAMEIRA, *A Talha no Algarve durante o Antigo Regime*, (...), p. 109 e ss..

<sup>118</sup>Cf. Francisco LAMEIRA, *A Talha no Algarve durante o Antigo Regime*, (...), p. 109 e ss..

<sup>119</sup>Francisco Ildefonso, LAMEIRA, *O Retábulo da Companhia de Jesus em Portugal 1619-1759*, (Promontoria Monográfica, História da Arte), Faro, Universidade do Algarve, 2005, p.11.

posterior escolha da melhor proposta apresentada para a execução deste mesmo risco. O trabalho dos entalhadores era assim seguido pelo do ensamblador. Posteriormente, por vezes, meses ou anos depois, os retábulos poderiam, caso houvesse capital, ser dourados pelos douradores, finalizando o resultado da empreitada. Posto isto, era feito frequentemente num notário o contrato inscrito no Livro de Notas, no qual estavam estipuladas as várias cláusulas de pagamento e as suas modalidades, bem como os prazos de realização do trabalho, entre outras coisas.

Após o retábulo ter sido efetuado na oficina escolhida e estar pronto a ser colocado, era transportado, sendo ensamblado no local a ele reservado. Era então sujeito a uma vistoria, e se tudo tivesse conforme o contrato ajustado terminava-se o processo com um termo de quitação. Passava-se então ao estabelecimento de outro contrato com os douradores, caso fosse estipulado que a obra seria revestida com folha de ouro.

### **3.3 Materiais e técnicas**

Qualquer retábulo ao ser executado requeria o cuidado artístico dos diferentes elementos que compunham este tipo de trabalho. Fazem parte dessas etapas a escolha de um projeto, chamado de risco ou traça, elaborado com tinta preta sobre papel, no qual existia por vezes uma listagem de exigências que deveriam ser aplicadas na sua execução. Por sua vez, esta também estava pendente de uma refletida escolha sobre a proveniência dos diferentes materiais e da sua aplicação, sendo estes de origem local ou não.

Mas todo este processo criativo começava muito antes da execução propriamente dita. A sua conceção começava aquando da encomenda. A encomenda destas estruturas, frequentemente estava a cargo da encomenda direta dos responsáveis que administravam os templos, ou então pelas congregações ou irmandades neles sediadas, ou então por instituidores particulares que adquiriam o usufruto de capelas.

### 3.3.1 Materiais

#### 3.3.1.1 A madeira

A madeira é um material compósito natural de origem biológica com vários graus de durabilidade conforme a Norma Europeia EN 350-2<sup>120</sup>, formado por uma matéria heterogénea e anisotrópica<sup>121</sup> elaborada por um organismo vivo, que é a árvore. A maioria do material lenhoso utilizado provém do tronco da árvore.

Podemos distinguir duas qualidades de madeira: as madeiras brandas (madeira macia e fácil de trabalhar) como as resinosas como o pinho e as chamadas madeiras duras, das árvores de folha larga e plana (madeira mais densa e difícil de trabalhar) como o castanho e o carvalho (*vide* Tabela 1).

Cada tipo de madeira tem propriedades físicas próprias, existindo madeiras que limitam o seu uso ao corte e entalhamento, enquanto outras espécies se mostram mais adequadas a determinados projectos como, por exemplo, estruturas.

Considerando que existe uma vasta variedade de madeiras diferentes, não é fácil muitas vezes identificá-las, no entanto, uma observação cuidada das suas características, microscópicas e macroscópicas, pode ajudar nesta diligência. No caso das obras de arte, como geralmente não se podem retirar amostras, ou a madeira se encontra muito danificada, a identificação macroscópica é o método mais utilizado, dando-nos geralmente informações ao nível do género. Para o artesão, uma identificação baseada nas características macroscópicas, pode ser o suficiente. O cheiro, a cor, a orientação do veio, a textura, o brilho, o desenho, são características importantes que se deve ter em conta.

---

<sup>120</sup>EN 350-2: 1994 Durability of wood and wood-based products - Natural durability of solid wood - Part 2: Guide to natural durability and treatability of selected wood species of importance in Europe.

<sup>121</sup>O processo de crescimento da árvore determina uma simetria axial e uma direcção predominante das células que constituem o lenho. A direcção longitudinal é a direcção paralela às fibras, as direcções radial e tangencial, ambas perpendiculares às fibras correspondem a qualquer raio definido na secção transversal e a uma qualquer tangente aos anéis de crescimento.

Em Portugal as madeiras usadas eram a do bordo (ácer), e a de Flandres, provenientes do exterior, e as madeiras existentes no nosso país, como o carvalho e o castanho, por serem resistentes e de fácil trabalho<sup>122</sup>. O pinho, pouco usado em Portugal, exceto em combinação com o carvalho e o castanho<sup>123</sup>, era usado no sistema interno da armação na retabulística.

A madeira que iria ser trabalhada teria que satisfazer certas qualidades, isto segundo as condições ajustadas conforme o contrato assinado entre o cliente e o artista, “*assim, devia apresentar-se perfeitamente lisa, sem nós, defeitos ou rachaduras que pudessem vir futuramente a danificar a peça*”<sup>124</sup>. Recorria-se então a ferramentas de corte, serras e serrotes com várias aplicações. A serra braçal, usada pelos serradores no corte das vigas ou pranchas, serra de mão e serra de rodear, constituídas pelos tornéis que permitiam serrar em várias direções, incluindo em curva, e os vários tipos de serrotes, onde se refere o serrote de pontas, importante para a abertura de orifícios ou óculos redondos ou de outra secção. Esta ferramenta só se utilizava após abertura de um furo na madeira, com auxílio de trados ou verrumas, sendo por via deste orifício que se introduzia a ponta deste serrote.

A criação das samblagens comportavam entre si vários e diferentes processos de ligações e encaixes, possibilitando a criação das obras em vários blocos, quando era impossível fazê-lo num bloco único.

Após escolhido o elemento construtivo, incorporado num bloco único ou de vários elementos, sucedia-se a execução do esquadriado da madeira – grume, onde se iria processar o primeiro desbaste em grosso.

---

<sup>122</sup>Cf. Robert. C. SMITH, *op. cit.*, pp.15-16.

<sup>123</sup>Árvore de grande porte, da família das Castaneáceas (ou Fagáceas), espontânea e cultivada em Portugal, produtora de frutos comestíveis (castanhas) e madeira.

<sup>124</sup>Cf. Natália Marinho FERREIRA ALVES, “Pintura, talha e escultura (séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal”, in *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*, I Série, Vol.2, Porto, 2003, p.740.



Este desbaste, com objetivo de dar as primeiras formas à peça, era na maior parte das vezes, executado com um machado e à enxó ou enxó de rabo (*vide* Fotografia 66), com auxílio do aperfeiçoamento a formão, bedame e goiva, e acabamentos a grossa e lima.

Dentro das ferramentas perfurantes, existe o arco de pua, que serve para abrir furos largos para alojar as cavilhas, e as ferramentas de cepo ou caixa, que serviam para aplinar a madeira, criando superfícies lisas e uniformes, sendo elas planas ou curvas.

### 3.3.1.2 O Ouro

O douramento, para além da sua conotação com a ideia de riqueza pela matéria-prima utilizada, encontra-se associado profundamente a Deus, e essencialmente por esse motivo era o ouro aplicado na face entalhada.

Procedia-se, depois do retábulo pronto, à sua colocação, sendo depois finalizado por uma ou mais atividades complementares. No entanto, há que ter atenção que a realização de todo e qualquer retábulo dependia diretamente da escolha pessoal feita por cada encomendador, aliada ao seu poder económico.

A análise dos vários contratos dos séculos XVII e XVIII permite concluir que a técnica utilizada para o douramento, desde a aplicação do aparelho até à aplicação da folha de ouro<sup>125</sup>, seguia o processo tradicional sem grandes variações, sendo algumas receitas muito semelhantes ao que Filipe Nunes aconselhava no seu tratado a *Arte da Pintura. Symmetria e perspectiva*<sup>126</sup>.

Para o bom êxito da aplicação e fixação do ouro e sua durabilidade, a madeira devia ser preparada com um aparelho de boa qualidade. Uma obra aparelhada com todo o rigor pressupunha a aplicação de, pelo menos, três demãos de gesso grosso, três de gesso mate e

---

<sup>125</sup>Cf. Natália Marinho FERREIRA ALVES, *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca (Artistas e Clientela. Materiais e Técnica)*, Arquivo Histórico, Câmara Municipal do Porto, 1989, 2 vols., p. 196.

<sup>126</sup>Cf. Felipe NUNES, *Arte da Pintura. Symmetria e perspectiva*, Lisboa, Off. de João Baptista Alvares, 1767

quatro de bolo arménio, sendo as ideais cinco camadas de cada, num total de quinze demãos<sup>127</sup>. A qualidade do aparelho dependia de dois fatores: da cola utilizada<sup>128</sup> e do número de camadas de gesso e *bolus* aplicados, pelo que se tratava de uma etapa crucial do processo de douramento<sup>129</sup>, tanto ao nível técnico, como de tempo de trabalho e montante dispendido na aquisição de material. Depois de aparelhado o suporte, dava-se início ao douramento, podendo ser efetuado a mordente ou a água, técnicas conhecidas nos séculos XVII e XVIII, sendo o último método mais dispendioso, moroso e de difícil execução.

Todos os elementos de madeira dos nossos retábulos estão revestidos por folha metálica. O douramento preenche todos os cm3 do retábulo. O jogo de sombra e luz das partes concavas e convexas, do brilhante e mate, só são possíveis obter com este revestimento. Os retábulos guardam e dão destaque às imagens que albergam São Bartolomeu e S. Pedro. Iluminam e são iluminados por todas as luzes naturais e artificiais, refletindo a luz e produzindo um efeito cintilante e simbólico.

Por fim, mas não menos importante, há que referir o douramento de todo o conjunto retabular. Esta última fase era elaborada por artífices distintos que trabalhavam em conjunto tal como o batedor de ouro<sup>130</sup>, o dourador<sup>131</sup> e/ou pintor.

Apesar de sabermos hoje em dia mais sobre o fornecimento do ouro por estudos efetuados por Ferreira Alves e Silvia Ferreira, nas suas análises aos contratos de douramento existentes, e às relações entre mestres douradores e bate-folhas que nos fornecem pistas sobre a dinâmica de circulação e aquisição de ouro, a importância de alguns fornecedores

---

<sup>127</sup>Cf. Natália Marinho FERREIRA ALVES, “O douramento e a policromia no Norte de Portugal à luz da documentação dos séculos XVII e XVIII”, in *Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património*, Porto, 2004, I Série vol. III, pp. 85-93

<sup>128</sup>Cola de coelho que tem uma técnica de preparação similar à utilizada na elaboração do grude, e que é usada na preparação do substrato para a decoração e douramento das madeiras.

<sup>129</sup>Para um conhecimento mais pormenorizado dos aspectos técnicos relacionados com o douramento praticados nos séculos XVII e XVIII, veja-se Natália Marinho FERREIRA ALVES, *A Arte da Talha no Porto*(...), pp.197-211.

<sup>130</sup>O batedor de ouro iniciava o processo técnico do douramento, com a redução do ouro a pequenas e finas folhas, fornecendo desta forma a matéria-prima para os douradores.

<sup>131</sup>Era, por vezes, sinónimo de pintor ou estofador. O seu trabalho era feito totalmente à parte da execução da talha. Aplicava a folha de ouro nos elementos entalhados.

de “pães de ouro”, cuja reputação se devia à qualidade da matéria-prima com que trabalhavam e à forma como o ouro era laminado de acordo com a especificação do mestre dourador, é importante. Tal como Ferreira Alves nos indica, o ouro podia ser entregue pelo contratante – fornecido puro com os quilates da Casa da Moeda – ou fornecido pelos bate-folhas, com a exigência de boa qualidade, idêntico à amostra que o cliente havia aprovado e que retinha em seu poder até à conclusão da obra, de forma a comprovar a qualidade da folha que os mestres bate-folhas iam entregando. Oscilando entre 20 e 24 quilates, o ouro apresentava uma cor dourada intensa, sendo designado ao longo dos séculos XVII e XVIII como “ouro subido”. A sua venda fazia-se por milheiros, sendo cada milheiro formado por dez livros, cada um com cem pães de ouro<sup>132</sup>.

Quanto a estes retábulos, e não tendo sido possível fazer-se uma análise estratigráfica à camada de revestimento da folha metálica, por observação directa constata-se que embora possam ter havido intervenções, a folha de ouro original ainda se encontra em bom estado (*vide* Fotografia 26).

### 3.3.2 Técnica

#### 3.3.2.1 Técnica do entalhe

As diferentes etapas do entalhe da madeira processam-se de modo a que depois de desenhada a figura decorativa na peça (ornato), se consiga determinar perfeitamente o desbaste grosso dos planos secundários na busca de um fim mais elaborado e semiacabado.

Uma das primeiras etapas é a criação das volumetrias que mais tarde irão dar origem aos elementos decorativos entalhados. Nesta etapa, procede-se ao desbaste dos planos secundários, assim, o entalhador tem de ser conhecedor e respeitar as propriedades físicas e mecânicas da espécie de madeira em uso, bem como as suas particularidades enquanto material. Na execução da obra, o golpe das ferramentas tem que ser dado no sentido das

---

<sup>132</sup>Cf. Natália Marinho FERREIRA ALVES, “O douramento e a policromia no Norte de Portugal à luz da documentação dos séculos (...), p.88.

fibras ou do veio<sup>133</sup>, caso contrário o traço sairá rugoso e passível de originar pequenas fendas e quebra de material.

As técnicas de entalhe visavam a execução de relevos (baixo, médio e alto), desde simples motivos decorativos a cenas de grande complexidade, onde o entalhador, sem perder de vista o efeito final procurado, dividia o conjunto da representação em vários planos. Caso os elementos a entalhar fossem de grandes dimensões, não podiam ser executados num único bloco de madeira, mas por vários unidos entre si. Como reforço destas uniões eram aplicadas colas de origem animal e elementos metálicos de fixação (cravos), cravados à pressão, executados também de forma artesanal. Os elementos metálicos utilizados tinham bom comprimento e espessura, devido à necessidade de atravessar a espessura dos módulos e conferir-lhes suporte e sustentação. (*vide* Fotografia 67).

Certos motivos decorativos são executados separadamente, sendo depois colados ou pregados (com cravos) nos respetivos locais, a que vulgarmente se dá o nome de talha aplicada.

Nos retábulos em estudo pôde-se observar a existência de grude que em certas zonas se encontrava bastante degradado, já não exercendo a função de adesivo, e elementos metálicos bastante oxidados. Observam-se ainda marcas das ferramentas usadas no corte da madeira e entalhamento das decorações em talha. (*vide* Fotografia 66).

#### 3.3.2.2 Técnica do douramento

O processo de douramento tem várias fases preparatórias desde a preparação da madeira para que possam receber o ouro (deve estar bem seca para não se formarem fissuras, e sem defeitos ou, caso existam, serem colmatados), ao isolamento da mesma com cola animal

---

<sup>133</sup>A palavra veio indica o contraste entre a madeira de primavera e a madeira de outono, sendo que quando a diferença é perceptível, diz-se que a madeira tem veio irregular, caso contrário a madeira tem veio regular.

(encolagem<sup>134</sup>); aplicação de várias camadas de preparação branca<sup>135</sup>; modelação e nivelamento da preparação branca; aplicação de *bolus* da arménia<sup>136</sup>, e finalmente a aplicação da folha metálica.

Segundo as observações feitas no local, pode-se notar nas zonas onde existe falta da folha de ouro, que a camada de preparação de gesso, apresenta-se quase sempre branca e com aspeto homogéneo, o que sugere a utilização de gesso de boa qualidade. (*vide* Fotografia 68).

Verificámos ainda outras camadas de gesso, o que nos leva a concluir que houve várias demãos aplicadas.

A observação das camadas de *bolus*<sup>137</sup> nas zonas de lacuna da folha metálica, apresenta aspeto homogéneo, quase sempre com tonalidades de laranja e vermelho, como se espera do material de melhor qualidade.

Quanto á categoria da folha metálica e não tendo sido possíveis análises mais detalhadas, mas apenas pela observação, verifica-se que esta será de boa qualidade (*vide* Fotografia 69).

Constata-se ainda o aspeto do douramento, e estando este brilhante e lúcido, conclui-se que foi efectuado o douramento a água. (*vide* Fotografia 70).

O douramento a água permitia a obtenção de uma superfície polida “ouro brunido”, sendo o processo sistematicamente exigido na maior parte dos contratos do século XVII e XVIII, facto que se verifica nos dois retábulos estudados.

---

<sup>134</sup>Trata-se de uma camada de cola proteica, geralmente do mesmo tipo que a utilizada como aglutinante da base da preparação. No entanto é de difícil identificação sem meios laboratoriais.

<sup>135</sup>A preparação branca é necessária para regularizar as imperfeições da madeira, obter uma superfície macia e lisa e para se aplicarem depois os materiais sucessivos.

<sup>136</sup>Antes de se aplicar a folha de ouro há a necessidade de se efetuar uma operação denominada por embolado, conhecida correntemente por “dar o bolo”. Esta preparação garante a adesividade do ouro e dá a elasticidade essencial ao processo de brunir.

<sup>137</sup>O *Bollús* da Arménia pode ser de cor vermelha, amarela ou preta. O vermelho é o mais utilizado pelos efeitos estéticos que proporciona, o amarelo é maioritariamente usado para dar as primeiras demãos por alguns douradores. O *bollús* preto, normalmente, é utilizado no prateamento.

A técnica de douramento a água consiste em molhar as zonas a dourar com água, utilizando-se pincéis de molhar de diferentes espessuras, tendo o cuidado de apenas molhar as partes que se vão dourar. A aplicação do ouro deve ser feita rapidamente antes que a zona humedecida seque e a água deve ser renovada regularmente para evitar o depósito de poeiras e sujidades, o que poderá comprometer o resultado final do douramento. O ouro, depois de duas ou três horas da sua aplicação, pode ser brunido com a pedra de ágata<sup>138</sup> para ficar mais brilhante e luminoso. Quantas mais vezes se passarem as pedras sobre o ouro, maior será o brilho adquirido.

### 3.4 Hipóteses formais de autoria e cotejo com outras obras

Por fim levanta-se a questão da produção artística. No que diz respeito à retabulística estudada, foram consultadas diversas fontes numa tentativa de encontrar documentação sobre estes retábulos. Houve alguma dificuldade no acesso a arquivos do Estado e na leitura de documentos, uma vez que não tendo conhecimentos suficientes de paleografia, impediu a compreensão dos textos. Apesar do esforço, o único documento que encontramos e que refere a existência destas estruturas, é um auto de arrolamento de 1912 que menciona a existência de “*6 altares guarnecidos de todos os seus pertences*”, na Igreja Paroquial de S. Bartolomeu da Charneca (*vide* Documento 1).

Apesar da inexistência de documentação, as estruturas retabulares, de autoria não identificada, obedecem ao desenho típico deste período, não estando em harmonia com o retábulo do altar-mor que é de um período posterior. O estudo material e artístico realizado vem confirmar a suspeita de que a execução dos retábulos colaterais não foi realizada para esta igreja. Ao longo dos séculos, a maior parte dos altares das igrejas e capelas sofreram modificações ao nível da sua estrutura, decoração e invocação, mediante intervenções nem sempre de acordo com os cânones artísticos e respeitando a época em que foram concebidos, mais devido ao gosto dos encomendadores de épocas posteriores, sempre e

---

<sup>138</sup>São pedras de hematite sanguínea ou de ágata de diferentes tamanhos e formatos que se adequam às várias formas da talha.

segundo alegam, numa tentativa de facultar a mobilidade dentro dos espaços sacros ou devido, como já foi anteriormente referido, a consequências do terramoto. Neste sentido, muitas destas estruturas retabulísticas foram amputadas, senão mesmo deslocadas do seu contexto original e transladadas para outros templos.

Foi feito um amplo esforço para encontrar qualquer informação acerca destes retábulos, mas tal não foi possível até à data, o que seria sem dúvida interessante para completar o nosso estudo histórico-artístico.

Quando não existe documentação, o campo das suposições torna-se infinitamente alargado, o diálogo entre a obra e o observador pode tornar-se imensamente rico, as questões sobrepõem-se, mas nem sempre as respostas são satisfatórias. Não sabemos ao certo o que levou estes retábulos a serem transladados para a atual igreja paroquial, mas podemos fazer uma aproximação às obras, estudá-las, interrogá-las e, sobretudo, aproximá-las daquele que as olhas e que delas apenas tem a impressão estética.

Estudando um pouco a requalificação da cidade após o terramoto, e não sabendo por que é que esta igreja detém obras de autores tão emblemáticos a nível da pintura e azulejaria, colocou-se uma interrogação se a existência de um palácio de recreio dos marqueses de Alegrete na Charneca do Lumiar não foi vital para que estes retábulos tenham sido aproveitados e deslocados para este local onde se encontram hoje. Sabemos que este palácio se situava na quinta de Santa Ana ou Quinta Alegre. Esta quinta e jardins pertenciam ao primeiro marquês de Alegrete, Manuel Teles da Silva, que aí mandou construir um palácio na primeira metade do séc. XVIII, embora não se encontrem provas documentais.<sup>139</sup> No entanto, existe um documento (uma escritura de venda) que diz que esta quinta já existia em 1756. Não raramente os nobres batizavam os seus filhos nas igrejas paroquiais por vários motivos, havendo alguns que faziam gosto nessa opção. Quer os palácios de Lisboa quer as quintas de recreio nos arredores, eram lugares aos quais era

---

<sup>139</sup>Cf. Pedro Lopes Madureira Silva LOPES, *Descobrir a Dimensão Palaciana de Lisboa na Primeira metade do século XVIII. Titulares, a corte, vivências e sociabilidades*, vol. II, (Dissertação de Mestrado em História Moderna e dos Descobrimentos apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa), Lisboa, 2012, p. 24.

atribuída certa dignidade pelo facto de serem locais de residência de um titular. Logo não é de todo estranhar que os templos próximos fossem enriquecidos devido a donativos e obras de beneficiação. Sabemos que João da Siva (? - 1702), mestre pedreiro, no seu testamento<sup>140</sup> indica que um dos seus devedores era o Marquês do Alegrete por obras realizadas no seu palácio em Lisboa e ainda afirma dever 27.000 réis a João Rodrigues, pedreiro morador na Charneca do Lumiar (por ter sido contratado de João da Silva), numa obra de determinado palácio de recreio que a nobreza lisboeta possuía na zona, sendo que era um pedreiro local que auxiliava e substituía o mestre aquando das suas longas ausências em obras mais importantes.

Entretanto põe-se a questão: De onde vieram estes retábulos? A essa pergunta ainda não foi possível responder, mas o que podemos afirmar é que as pinturas de Bento Coelho existentes nesta igreja vieram do Convento dos Grilos<sup>141</sup>.

Passando à observação direta das estruturas, levantam-se logo questões quanto ao espaço que ocupam, pois verifica-se que muito provavelmente o espaço para o qual foram concebidos deveria ser muito maior na medida em que existem elementos no retábulo de S. Pedro que foram cortados para se inserirem no local onde se encontra, e depois, como já foi referenciado, existe um elemento metálico que faz a união deste retábulo à parede numa tentativa de lhe dar estabilidade e segurança. (*vide* Fotografia 59 e Fotografia 43).

Ao examinarem-se os guarda-pós de ambos os retábulos, constata-se que as pranchas que fazem o fecho, podem ser posteriores aos próprios objetos, uma vez que aquando da intervenção no retábulo de S. Bartolomeu, se pôde notar que há um rebaixo no entablamento, o que poderá significar que haveria mais algum elemento incorporado. Aquando desta intervenção foi dito que teria havido um incêndio que danificou pinturas existentes no teto e o altar-mor que existia e que era contíguo por uma tribuna em talha

---

<sup>140</sup>Cf. João Miguel SIMÕES, *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II. Ambientes de Trabalho e Mecânica do Mecenato*, vol. 1, (Dissertação de Mestrado em História de Arte em Portugal apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), Lisboa, 2003, pp. 92-96.

<sup>141</sup>Cf. Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal*, (...), p.66.



dourada e que se mantinha apesar da ruína após o terramoto. Se esta informação for verídica (o que ainda não foi confirmada), vem cimentar a hipótese de que o altar seria do mesmo período dos altares colaterais e que pertenceriam todos a um todo retabular mais imponente. Assim sendo este conjunto aproximava-se no estilo, na cronologia e no espírito barroco da “igreja forrada a ouro” ao das próximas igrejas da Ameixoeira e de Camarate.

No caso das colunas pseudo-salomónicas do corpo dos retábulos colaterais, verificámos que estas estão entalhadas em quase toda a sua volumetria, ao contrário do que seria executado (apenas escavadas por trás) se não fossem para serem vistas em toda a sua totalidade, o que leva a supor que estes retábulos ocupassem espaços maiores (*vide* Fotografia 60).

Há também que referir que os elementos constituintes dos retábulos (quer fossem elementos estruturais e de sustentação, quer fossem apenas elementos decorativos), tinham um procedimento de hierarquização. Sendo que o retábulo de S. Pedro tem um sacrário embutido e mesa de altar com um cristo deitado (*vide* Fotografia 45 e Fotografia 46), a importância deste, em hipótese, seria maior se estivesse do lado do evangelho e não do lado da epístola.

Através de estudos já efetuados por historiadores e investigadores em História de Arte, como Professores Natália Marinho Ferreira-Alves, Vítor Serrão, Teresa Vale, Doutora Sílvia Ferreira, entre muitos outros, sabe-se que a mobilidade dos artistas no século XVII e XVIII foi grande. O fato deveu-se não só a fatores de ordem cultural e religiosa, mas também e, sobretudo, a fatores de ordem económica e política. A construção desenfreada a que se assistiu nesta época, originou por todo o país a deslocação de artistas e artífices das suas zonas de origem, e embora a valorização do artista não fosse o propósito da época, tal prerrogativa dificulta o reconhecimento da autoria das peças através da simples análise do estilo. Muito embora a repetição do padrão escultórico, a influência dos mesmos cânones artísticos, os mesmos modelos e período, funcionem como indicativos para uma autoria.

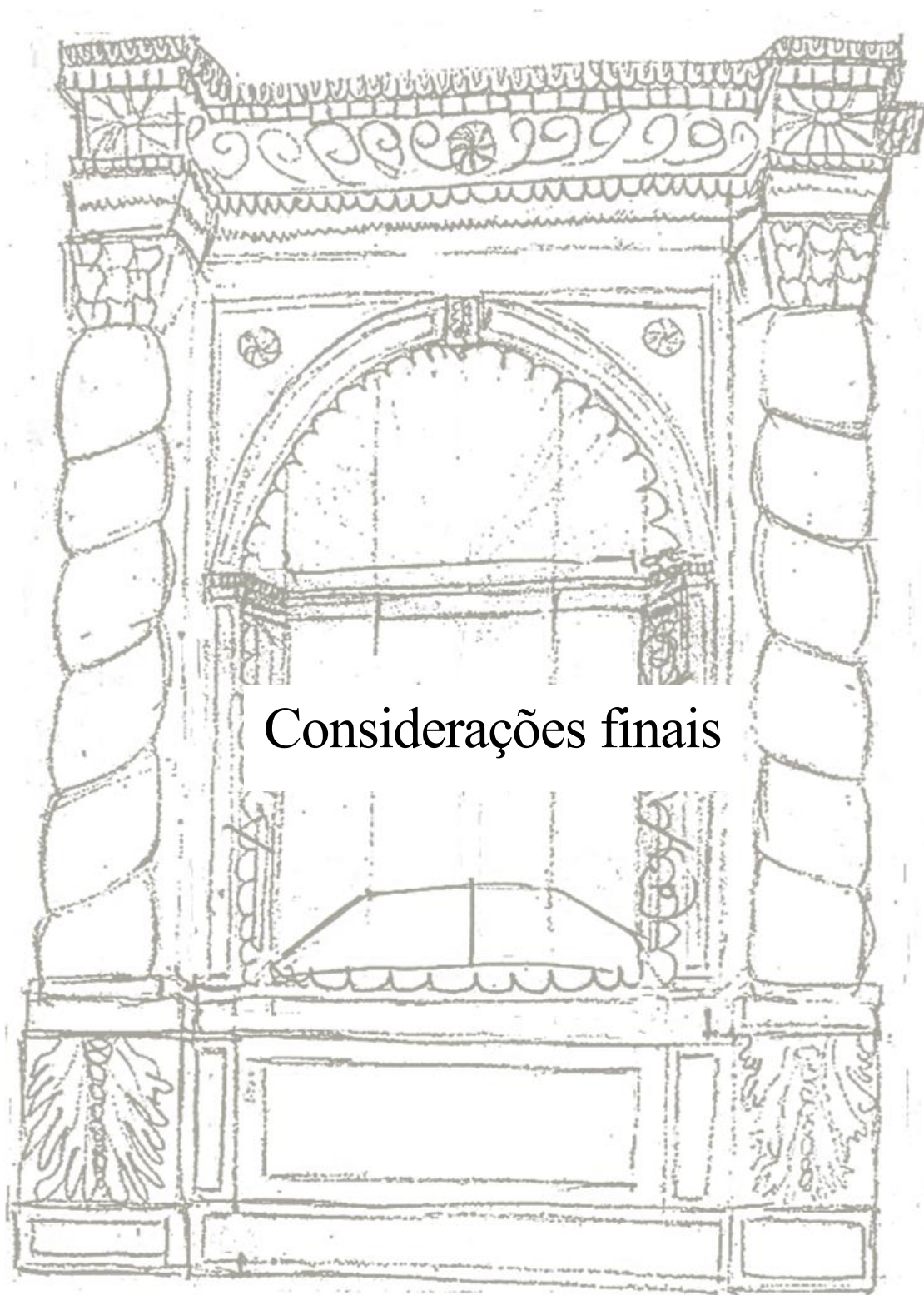
As afinidades entre as duas estruturas retabulares são inegáveis, as soluções de enquadramento e ornamentais são semelhantes. Este facto leva-nos a crer que os dois retábulos pertençam ao mesmo artista ou oficina.

No entanto e na busca por mais dados que possam de alguma maneira dar um vislumbre de quem poderia ter sido o autor destas estruturas, observámos retábulos idênticos por todo o país, centralizando-nos mais na zona centro e sul. Vericámos que estes exemplares de retábulos colaterais estilo nacional, em que o entablamento é contínuo e acompanha o dinamismo da planta do retábulo é raro, e encontrar obras semelhantes foi uma tarefa complexa. Mesmo assim, encontrámos dois retábulos, muito semelhantes. Trata-se do retábulo da Igreja de S. Bartolomeu do Outeiro em Évora (*vide* Fotografia 61) e os retábulos colaterais da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres, em Beja (*vide* Fotografia 63). Estes retábulos apresentam elementos decorativos bastante idênticos ao do nosso objeto de estudo como, por exemplo, a renda da tribuna e pela semelhança com as colunas torsas e entalhamento das mísulas (*vide* Fotografia 62, Fotografia 64 e Fotografia 65). Pode-se supor que o artista ou pelo menos a oficina tenha sido a mesma. Sabe-se que os retábulos colaterais da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres foram adjudicados à oficina de Manuel João da Fonseca (act. 1668-1703) em 1684, mas em 1687 ainda estava por terminar, sendo concluída por Francisco da Silva<sup>142</sup> (act. 1694-1720?). Podemos ainda constatar que estes retábulos têm a mesma altura que os nossos objetos de estudo, o que reforça a opinião que pertenceriam a um conjunto bem maior.

Dos retábulos da Igreja de S. Bartolomeu do Outeiro em Évora não temos informação sobre a autoria, mas sabemos que Francisco da Silva assinou o contrato para o retábulo da capela-mor da igreja do Convento do Calvário em Évora em 1697 onde já se tinha fixado definitivamente na década de 1690, após ter deixado Lisboa. Como hipótese de trabalho aponta-se então Francisco da Silva como autor ou coautor dos retábulos em estudo.

---

<sup>142</sup>Sobre este entalhador e mestre de arquitectura possivelmente natural de Lisboa, veja-se: Natália Marinho FERREIRA ALVES, “Miguel Francisco da Silva”, in José F. PEREIRA (dir.), *Dicionário de Arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 450-451.



## Considerações finais

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluirmos esta dissertação, entendemos que a proposta inicial apresentada, está longe de estar completa, embora entendamos que os objetivos propostos tenham sido alcançados na sua maioria. O que procuramos fazer ao longo deste estudo é criar uma linha explicativa dos fatos e, como tal, esta é sempre subordinada a uma visão do objetivo final, que é a identificação total destas estruturas, que poderá encontrar caminhos que poderão dar a becos sem saída ou então encontrar outros que se cruzem e complementem.

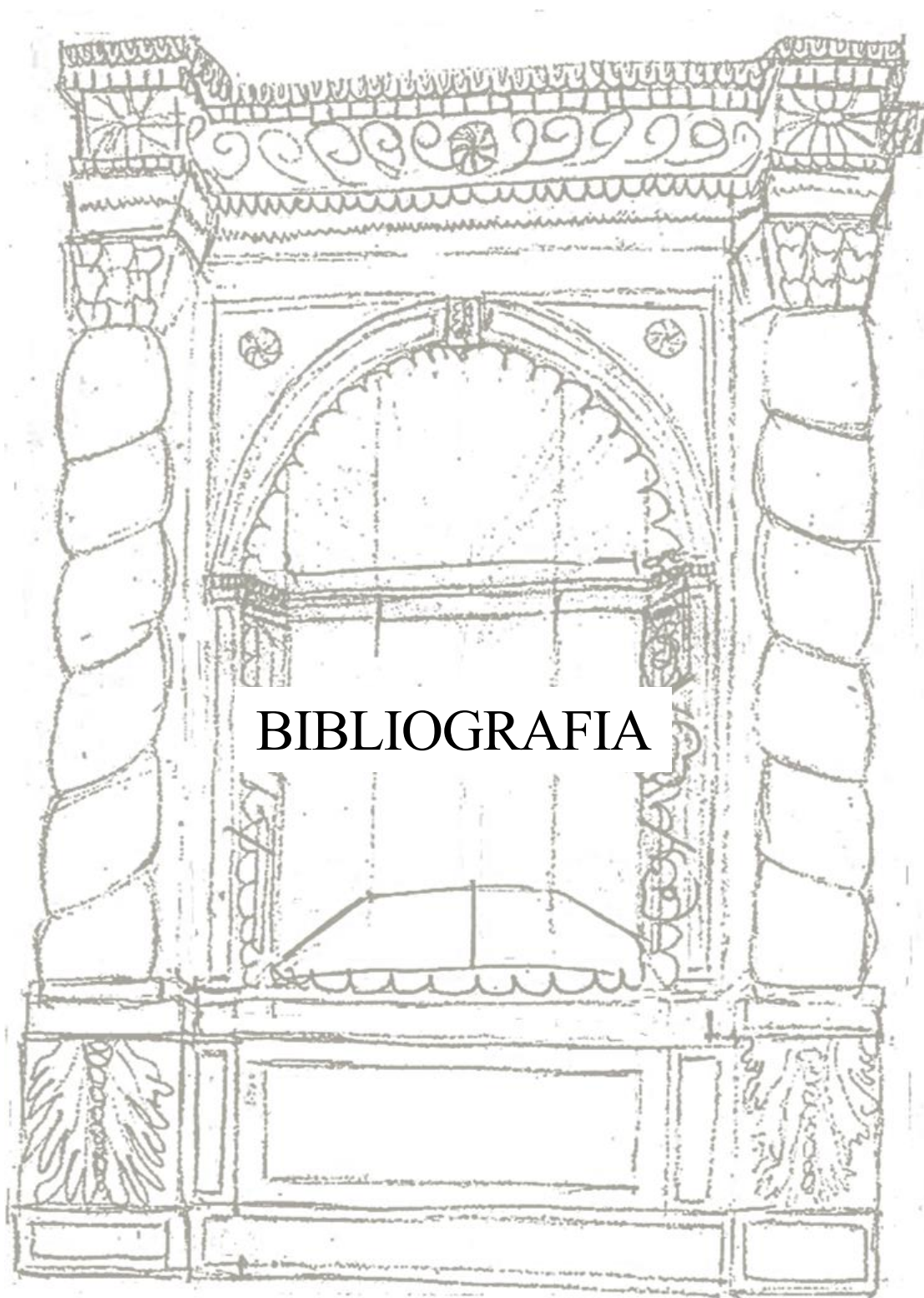
Conseguiu-se limitar um período histórico que alterou profundamente uma sociedade e um país. Ao estudarmos o momento do antes e pós terramoto, na cidade de Lisboa, e das suas implicações, verificámos que houve grandes alterações na organização da urbe e dos seus arredores. Estas modificações de lugares e freguesias fizeram com que determinadas igrejas paroquiais sem grande interesse de repente se vissem assumir responsabilidades e importância que se traduziu pelas obras que hoje albergam.

Conseguimos saber que aquando da fundação em 1685 desta igreja, no reinado de D. Pedro II, as obras retabulísticas realizadas neste período sofreram uma revolução da talha, dando início à manifestação do estilo nacional onde se inserem os nossos objetos de estudo. Obter informações sobre a edificação da igreja e das obras que sofreu ao longo dos tempos foi crucial para enfocar ainda mais a orientação seguida neste trabalho e que indica que estes retábulos não foram executados inicialmente para esta igreja. Reportando-nos ao grande fenómeno que foi a arte da talha e na proposta em estudo, verificamos como é sabido, que a sua difusão foi grande, o que permitiu o florescimento de inúmeras oficinas implantadas de norte a sul do país, com principal enfoque em Lisboa, Porto e Braga. Não será de esquecer, que a par destes grandes focos difusores, muitas outras oficinas existiam. Assim compreendemos como obras de importância eram executadas por artistas locais sob a orientação de um mestre conhecido. Tudo isto se traduziu em complexas relações entre os encomendadores e os artistas, com os primeiros a subsidiarem obras, por vezes de substancial valor financeiro, e os segundos a garantirem a execução das mesmas, dando vazão às encomendas e satisfação da clientela.

O estudo dos nossos objetos (retábulos colaterais da Igreja de S. Bartolomeu da Charneca do Lumiar) permitiu identificar mudanças, e embora não tenham ainda sido encontrados documentos que suportem as hipóteses que aqui apresentamos de que estes retábulos não tenham sido executados para esta igreja em particular, eles podem ter sido encomendados numa oficina lisboeta de importância, para uma igreja da capital, e terem sido posteriormente reaproveitados e deslocados para o local onde hoje se situam após o sismo de 1755. Conseguimos ligar nomes de artistas, desde o pedreiro que poderá ter alterado a igreja para receber estas obras, ao entalhador que poderá dar uma provável autoria a estas estruturas retabulísticas.

Face às hipóteses apresentadas, uma ideia subsiste: o estudo destes retábulos não se encontra completo porque embora permitisse uma perceção completa das estruturas, estamos perante um caso de escassez de documentos. Renovando o intento de continuar este estudo, propomos num futuro próximo a intenção de explorar vários caminhos os quais não puderam ser analisados em virtude da escassez de tempo e de recursos, bem como a procura de elementos adicionais para o esclarecimento de alguns pontos alusivos a este estudo, esperando que as várias lacunas evidenciadas e por preencher, possam ser finalmente trazidas à luz, assim como todo o conhecimento a ela inerente.

No que se refere aos retábulos portugueses, assistimos a um crescente interesse e preocupação por parte de investigadores, pesquisadores, historiadores, técnicos de conservação e restauro, e demais intervenientes, em estudar estas obras, inclusive porque se tem assistido ao longo dos últimos anos ao desaparecimento de algumas delas, devido muitas vezes à incúria de todos nós em preservar e conservar este património. Assim o objetivo principal deste trabalho que é dar a conhecer estas estruturas retabulísticas para mantê-las mais não seja na nossa memória, foi alcançado. Mesmo que por alguma casualidade estes retábulos desaparecessem, o fato de que viveram e duraram durante séculos prevalecerá.



## BIBLIOGRAFIA

## 5 BIBLIOGRAFIA

AAVV, *Igreja da Madre de Deus. História, Conservação e Restauro*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2002

AAVV, Robert C. Smith – *A Investigação na História de Arte*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000

ALMEIDA, Fortunato de, *História da Igreja em Portugal*, 2ª ed., vol. IV, Porto, Livraria Civilização Editora, 1971

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, *Religiosidade Popular e Ermidas*. Studium Generale. Estudos Contemporâneos. Religiosidade Popular, Nº 6. Porto, 1984

ARGAN, Giulio Carlo - *Imagem e persuasão. - Ensaios sobre o barroco*, Bruno Contardi (org.) Companhia das Letras, 2004

ATAÍDE, T. da C. (1.º Conde de Povolide), *Portugal, Lisboa e a corte nos reinados de D. Pedro II e D. João V. Memórias Históricas 1.º Conde de Povolide*. Lisboa, Chaves Pereira Publicações S. A., 1989

ATTWATER, Donald, *Dicionário de Santos*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1992

CARVALHO, Albino de, *Madeiras Portuguesas - Estrutura anatómica, Propriedades, Utilizações*, Vol. I, Lisboa, Instituto Florestal, 1996.

BELO, André. *As gazetas e os livros: a Gazeta de Lisboa e a vulgarização do impresso (1715-1760)*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2001.

BOXER, Charles R., *O império colonial português*. Lisboa: Ed.70, 1981.

CALVO, A. *Conservación y Restauración - Materiales técnicas y procedimientos – De la A a la Z*. Tercera edición, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003

CARITA, Helder, *Lisboa Manuelina e a formação de modelos urbanísticos da época moderna*. ed. 1ª, 1 vol., Lisboa, Livros Horizonte, 1999.

CASTILHO, Júlio de, *Lisboa Antiga: Bairros Orientais*, 2ª Edic. Lisboa, S. Industriais, C.M.L., 1934-1938.

CASTRO, Padre João Baptista de, "*Mappa de Portugal*" - tomo III, parte V. s.d.

CEBALLOS, Alfonso Rodríguez G. de. *El Retablo Barroco. Cuadernos de Arte Español*, Madrid, Melsa, 1992

CLEMENTE, Manuel (dir.), revista *Lusitana Sacra - Catolicismo e sociedade na época moderna: o terramoto de 1755*, 2ª série, t. XVIII, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos de História Religiosa, 2006.

CORREIA, José Eduardo Horta, "A Arquitectura: Maneirismo e "estilo chão"" in *História da Arte em Portugal*, Volume VII, Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

COSTA, António Carvalho da, *Corografia Portuguesa*, Tomo III, Lisboa, Off. de Valentim da Costa Deslandes, 1712,

DIAS, Marina Tavares, *Lisboa Desaparecida*, Lisboa, Quimera, 1987-2010.

EUSÉBIO, Maria de Fátima, *Retábulos Joaninos no Concelho de Viseu*, (Dissertação de Mestrado em História de Arte em Portugal, Faculdade de Letras da Universidade do Porto), Viseu, 2002

FERRÃO, Leonor, "Lisboa Barroca – Da Restauração ao Terramoto de 1755, Desenvolvimento Urbanístico – Os Palácios e os Conventos", Irisalva MOITA (dir. de), *O Livro de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994

FERREIRA ALVES, Natália Marinho, *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca. Artistas e clientela. Materiais e técnica*. Vol.I e II., Porto, Arquivo Histórico, Câmara Municipal do Porto, 1989

FERREIRA ALVES, Natália Marinho, "Miguel Francisco da Silva", in José F. PEREIRA (dir.), *Dicionário de Arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989



FERREIRA ALVES, Natália Marinho, *Iconografia e simbólica cristãs. Pedagogia da mensagem*, sep. da Revista *Theologica*, II série, vol. XXX, fase.1, Braga, 1995

FERREIRA ALVES, Natália Marinho, *A escola de talha portuense e a sua influência no Norte de Portugal*, Porto, Edições Inapa, 2001

FERREIRA ALVES, Natália Marinho, “Pintura, talha e escultura (séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal”, in Revista da Faculdade de Letras, *Ciências e Técnicas do Património*, I Série, Vol.2, Porto, 2003

FERREIRA ALVES, Natália Marinho, “O douramento e a policromia no Norte de Portugal à luz da documentação dos séculos XVII e XVIII”, in Revista da Faculdade de Letras *Ciências e Técnicas do Património*, Porto, 2004

FERREIRA, Sílvia Maria Cabrita, *A Talha Barroca de Lisboa (1670 - 1720). Os Artistas e as Obras*, vol. I, (Dissertação de Doutoramento em História do Instituto de História da Arte da Universidade de Lisboa Faculdade de Letras), Lisboa, 2009.

FEUILLET, Michel, *Léxico dos símbolos cristãos*, Lisboa, Publicações Europa-América, 2005

FLORES, Joaquim António de Moura, *Planos de salvaguarda e reabilitação de centros históricos em Portugal*, (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitectura), Lisboa, 2000.

FRANCO, Anísio, “Sacrário”, in *Cristo Fonte de Esperança* (catálogo de exposição), Porto, Diocese do Porto, 2000

FRANÇA, José-Augusto, “Lisboa antes do Terremoto de 1755” in *Lisboa pombalina e o Iluminismo*, 2ª ed., Lisboa, Bertrand, 1977

FRANÇA, José-Augusto, *A Reconstrução de Lisboa e a Arquitectura Pombalina*, Lisboa, Biblioteca Nacional Portuguesa, 1981

GOIS, Damião de, *Descrição da Cidade Lisboa, em 1730*, Livros Horizonte, 2001

HERMANN, Jacqueline, *No reino do desejado. A construção do sebastianismo em Portugal. Séculos XVI-XVII*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

KUBLER, George, *Arquitectura portuguesa chã. Entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*, Lisboa, Vega, 1972.

LAMEIRA, Francisco Ildefonso, *A Talha no Algarve durante o Antigo Regime*, Faro, Câmara Municipal, 2000

LAMEIRA, Francisco Ildefonso, “A Arte da Talha”, *Monumentos* n.º 15, Lisboa, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 2001

LAMEIRA, Francisco, SERRÃO, Vítor, “O retábulo protobarroco em Portugal (1619-1668)”, *Promontória, Revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve*, n.º 1, Faro, 2003

LAMEIRA, Francisco; SERRÃO, Vítor. “O retábulo proto-barroco da capela do antigo Paço Real de Salvaterra de Magos (c. 1666) e os seus autores”, in *Atas do 2 Congresso Internacional*, Porto, Universidade do Porto, 2003,. (disponível online).

LAMEIRA, Francisco, SERRÃO, Vítor, *O Retábulo em Portugal: O Barroco Pleno (1668-1713)*, *Promontória, Revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve*, n.º 2, Faro, 2004

LAMEIRA, Francisco, *O Retábulo em Portugal. Das origens ao declínio* (col. *Promontória Monográfica História da Arte* 01), Évora, Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve e Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2005

LAMEIRA, Francisco, *O Retábulo da Companhia de Jesus em Portugal 1619-1759*, (Promontoria Monográfica, História da Arte), Faro, Universidade do Algarve, 2005

LANGHANS, Franz Paul, *As Corporações dos Ofícios Mecânicos*, Lisboa, 1945.

LOPES, Pedro Lopes Madureira Silva, *Descobrir a Dimensão Palaciana de Lisboa na Primeira metade do século XVIII. Titulares, a corte, vivências e sociabilidades*”, vol. II, (Dissertação de Mestrado em História Moderna e dos Descobrimentos, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa), Lisboa, 2012.

MAHIEU, Etienne, *Química para o restaurador de obras de arte*, Conservart Belgium N.V., 1993

MARQUES, João Francisco, *Acção da Igreja no terramoto de Lisboa de 1755: ministério espiritual e pregação*, Lisboa, ISSN 0076-1508, 2ª série, 2006

MARQUES, Luís Miguel da Ponte, *Conjuntos retabulares em madeira - tecnologias de construção e princípios regentes de Reabilitação*, (Dissertação de Mestrado em Engenharia Civil, apresentada à Universidade do Minho), s.l., 2009

MARTÍNEZ, E., *Tratado del dorado, plateado y su policromia. Tecnología, conservación y restauración*, Valência, Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universidad Politécnica Valência, 1997

MARTINS, Paulo Jorge de Oliveira, *A Igreja de S. Bartolomeu da Charneca: – A Talha*, s.d.

MECO, José, “*Lisboa Barroca: Da Restauração ao Terramoto de 1755. A Talha e o Azulejo na Valorização da Arquitectura*” in Irisalva MOITA (dir.), *O Livro de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994

MENDONÇA, Isabel, ““Árvore da Vida” nas artes decorativas – os sentidos de uma imagem entre o ocidente e o oriente”, in *Actas do 2ª Colóquio de Artes Decorativas*, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo, 2010

MOITA, Irisalva, “A Imagem e a vida da Cidade”, in *Lisboa Quinhentista. A Imagem e a vida da Cidade*, Lisboa, CTT, 1992

MONTEIRO, Patrícia, "Efeitos do Terramoto de 1755 nos Conventos de Lisboa: os casos dos Conventos de Sant'Ana e de N.<sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> da Conceição de Agostinhas Descalças (Grilas)" in *Olisipo, Boletim do Grupo Amigos de Lisboa*, II série, n.ºs 22-23, Janeiro-Dezembro 2005

MOURA, Carlos, “Uma Poética da Refulgência: A Escultura e a Talha Dourada”, in, *História da Arte em Portugal*, Vol. VIII, Lisboa, Publicações Alfa, 1993

NUNES, Felipe, *Arte da Pintura. Symmetria e perspectiva*, Lisboa, 1767.

PEREIRA, José Fernandes (dir.), Pereira, Paulo (coord.), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa: Ed. Presença. 1989

PEREIRA, Paulo, *História da arte portuguesa. O barroco*, Vol.7, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007

PEREIRA, Paulo, *Arte Portuguesa, História Essencial*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011.

PORTUGAL, Fernando, MATOS, Alfredo de, *Lisboa em 1758*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1974

RATTON, Jacome, *Recordações de Jacome Ratton sobre ocorrências do seu tempo, de maio de 1747 a setembro de 1810*, 2<sup>a</sup>.ed. ,Coimbra, Editora da Universidade, 1920

RIVERS, Shayne, UMNEY, Nick, *Conservation of Furniture*, Londres, British Museum, 2003

RODRIGUES, Francisco de Assis, *Diccionario Technico e Histórico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1875

SALTEIRO, Ilídio, “As relações entre ensambladores, entalhadores, pintores e imaginários na feitura dos retábulos quinhentistas”, in *A Arquitectura Retabular em Portugal no Século*

XVI, (Dissertação de Mestrado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), Lisboa, 1987.

SALTEIRO, Ilídio, *Do retábulo, ainda, aos novos modos de o fazer e pensar*, (Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa), Lisboa, 2005.

SANTOS, Cristina Isabel Passos Ribeiro Fé, *Contributo para o estudo dos sacrários Barrocos em Portugal*. (Dissertação de Mestrado em História da Arte, Universidade do Algarve, Faculdade Ciências Humanas e Sociais), Faro, 2012.

SERRÃO, Vítor, *História da arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo*, Lisboa, Editorial Presença, 2002

SERRÃO, Vítor, *História da Arte em Portugal – O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003

SERRÃO, Vítor, LAMEIRA, Francisco, FALCÃO, José, *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres de Beja. Arte e História de um Espaço Barroco (1672-1698)*, Lisboa, Alêtheia, 2007

SILVA, Augusto Vieira da, *A Cerca Moura de Lisboa; estudo histórico descritivo*, Lisboa, C.M.L., 1939.

SILVA, Augusto Vieira da, *Dispersos*, Volume I, Lisboa, CML, 1968.

SIMÕES, João Miguel, *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II. Ambientes de Trabalho e Mecânica do Mecenato*, vol. 1, (Dissertação de Mestrado em História de Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), Lisboa, 2003.

SMITH, Robert Chester, *A Talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1963

SOUSA, Francisco L.P; *O Terremoto de 1755 do 1º de Novembro de 1755 em Portugal Um Estudo Demográfico*, vol. III, 1928, Micro filme Biblioteca Nacional; cota F.2606. pag. 645

SAUSSURE, César de, “Cartas Escritas de Lisboa no ano de 1730”, in AAVV, *Portugal de D. João V, visto por três forasteiros*, 2ª edição, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983

SOTTOMAYOR, Appio, *O Poço da Cidade - Crónicas Lisboetas*, Volume II, Lisboa, ed. Noticias, 1993.

TRIGOSO, Francisco Manuel, *Collecção de Legislação, de 1826 a 1828*, vols. 40 e 43, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, s.d.

VALENTE, Ana Bela (coord.), *Nova Proposta Administrativa para Lisboa*, Lisboa, CML, Gabinete de Estudos Oliponenses, 2011.

ZUQUETE, Afonso Eduardo Martins (dir.), *Armorial Lusitano*, Gráfica Imperial, Lda., Lisboa, 1961

### **Webgrafia**

[www.cm-lisboa.pt/](http://www.cm-lisboa.pt/) consultado em 10/01/2015

[pdm.cm-lisboa.pt/](http://pdm.cm-lisboa.pt/) consultado em 9/10/2014

[www.altadelisboa.com/](http://www.altadelisboa.com/) consultado em 14/11/2014

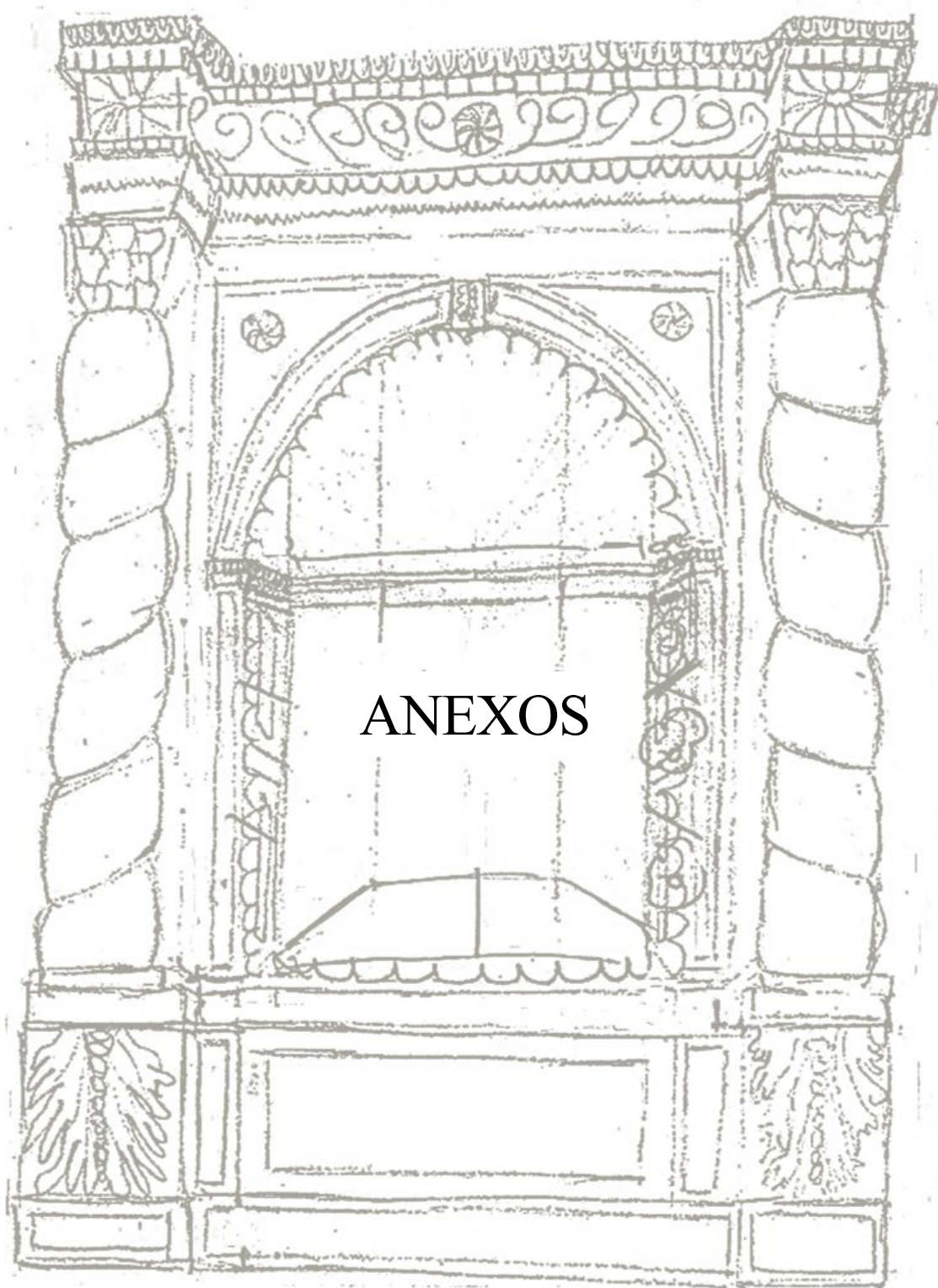
[maps.google.pt](http://maps.google.pt) consultado em 16/09/2014

[www.monumentos.pt/Site/APP\\_](http://www.monumentos.pt/Site/APP_) consultado em 16/09/2014

<http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/default.asp> consultado em 11 e 12 /11/2014

<https://fenix.tecnico.ulisboa.pt/> consultado em 25/10/2014

<http://www.skyscrapercity.com/> consultado em 22/12/2014



## **6 ANEXOS**

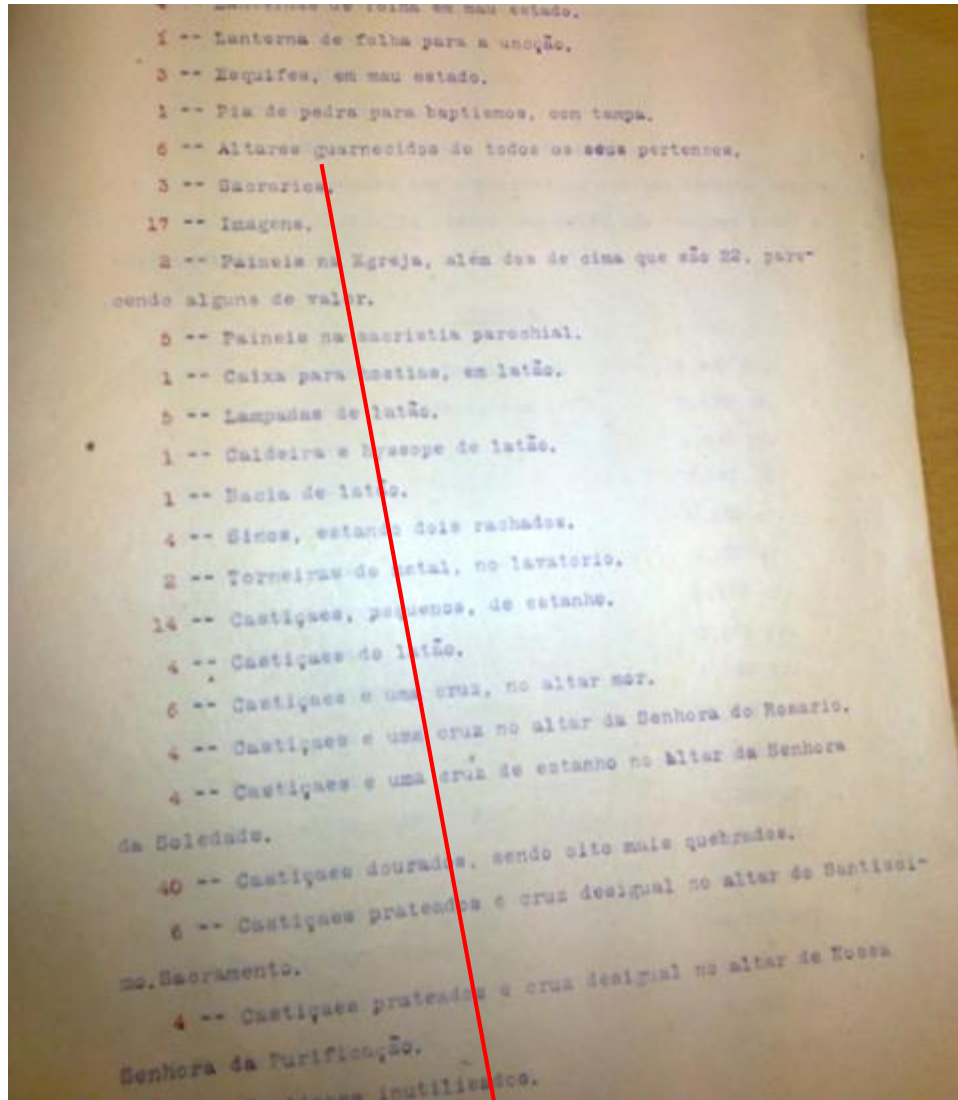
### **6.1 Anexo de documentos**

#### **Índice**

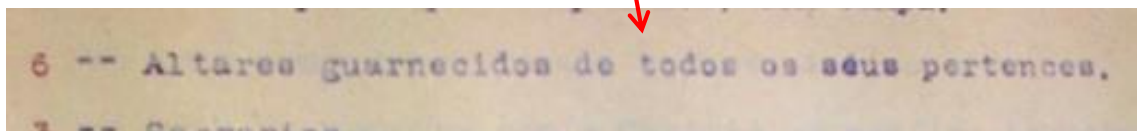
Documento 1 – Folha do auto de arrolamento onde se mencionam os “altares” existentes na Igreja de S. Bartolomeu da Charneca do Lumiar em 1912. ....	103
---	-----



### 6.1.1 Auto de Arrolamento de 1912.



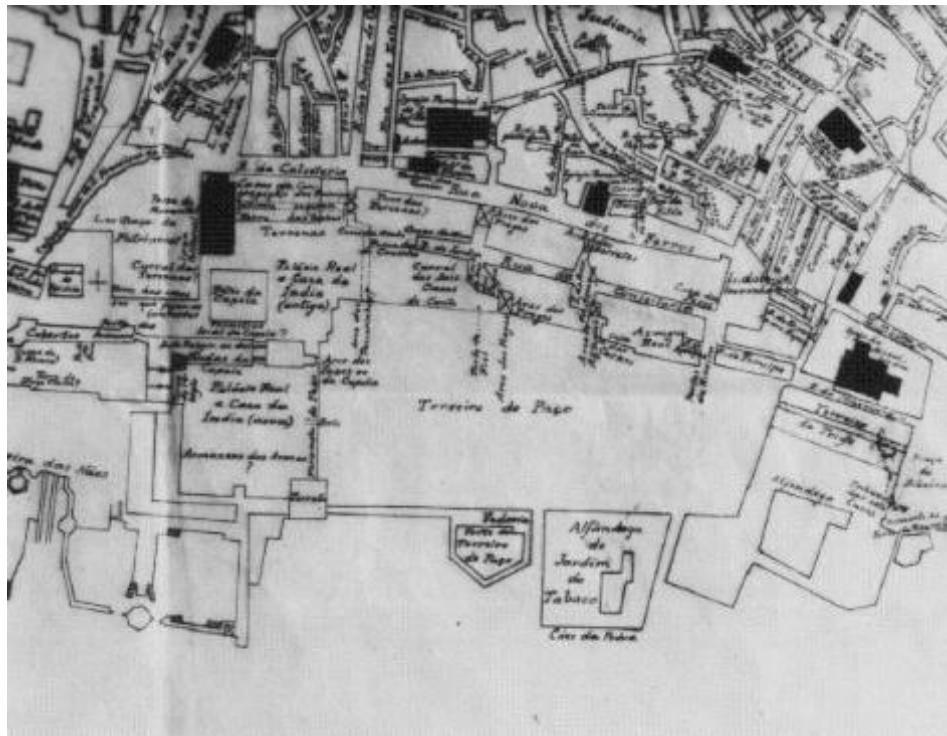
Documento 1 – Folha do auto de arrolamento onde se mencionam os “altares” existentes na Igreja de S. Bartolomeu da Charneca do Lumiar em 1912.



## 6.2 Anexo de plantas

### Índice

Planta 1 – Fragmento da planta de Lisboa, anterior ao Terramoto de 1755 .....	105
Planta 2 – Fragmento da planta do novo alinhamento da cidade de Lisboa .....	105
Planta 3 – Planta de Lisboa na segunda metade do século XVII .....	106
Planta 4 – Mapa do <i>Levantamento da Planta de Lisboa</i> (1906) . .....	106
Planta 5 – Planta esquemática da Igreja com localização dos altares colaterais .....	107
Planta 6 – Alçados da Igreja de S. Bartolomeu da Charneca do Lumiar . .....	107



Planta 1 – Fragmento da planta de Lisboa, anterior ao Terramoto de 1755. Cota: desconhecida, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa.

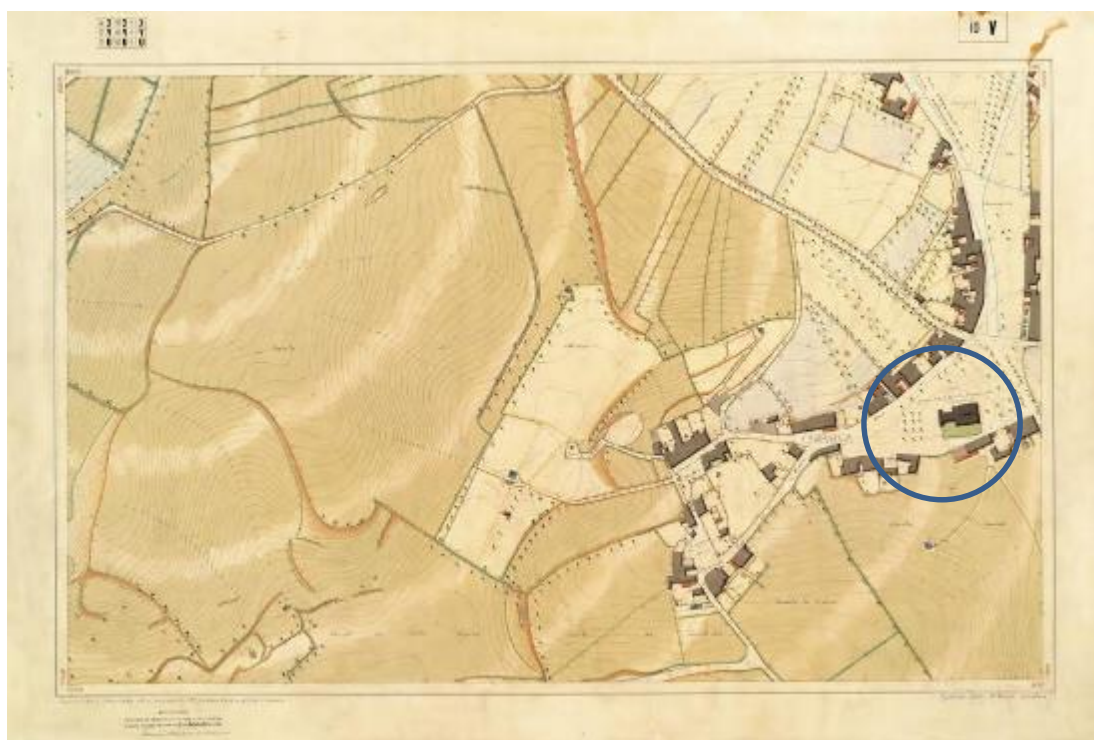


Planta 2 – Fragmento da planta do novo alinhamento da cidade de Lisboa pelos arquitectos Eugénio dos Santos Carvalho e Carlos Mardel. Escala: 2000 palmos, Museu da Cidade, Lisboa.

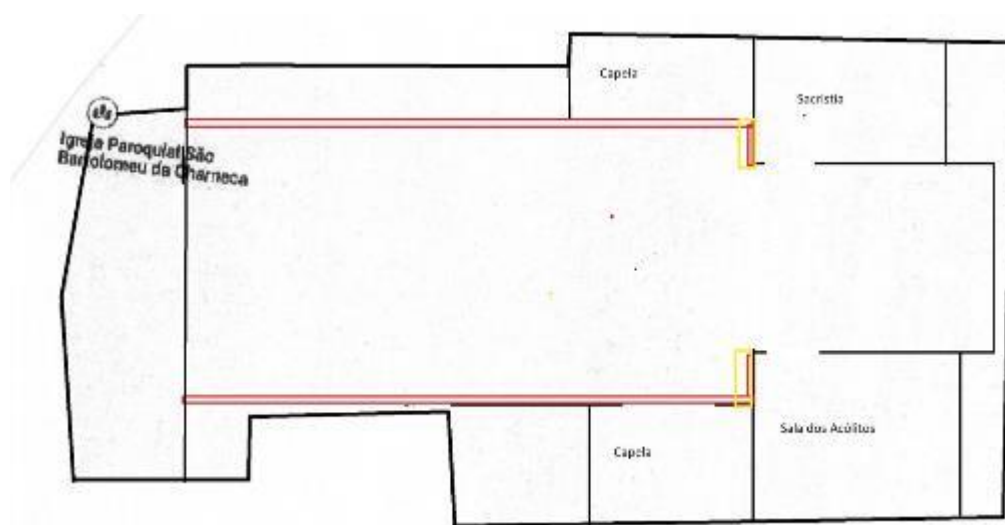




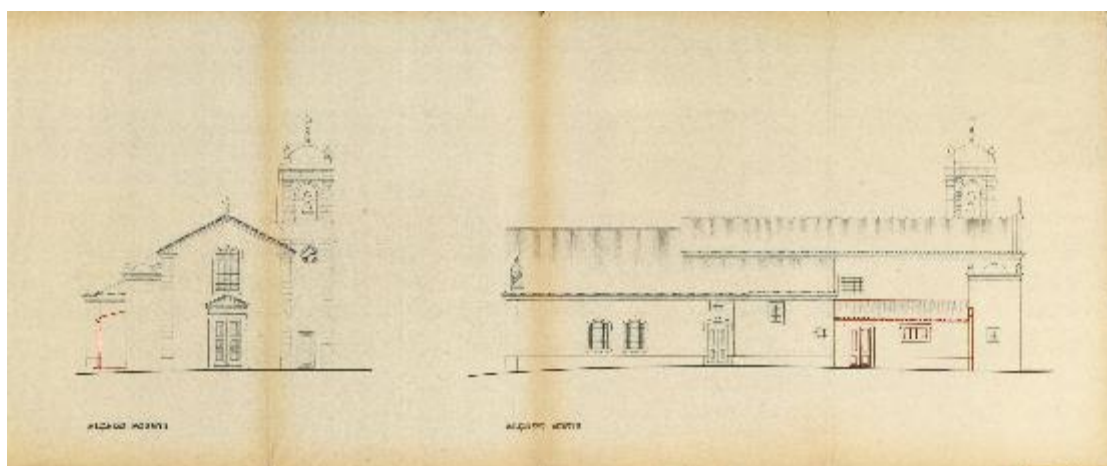
Planta 3 – Planta de Lisboa na segunda metade do século XVII, MP 54, João Nunes Tinoco, 1650. Cota: desconhecida, Gabinete de Estudos Oliponenses.



Planta 4 – Mapa 10 V do Levantamento da Planta de Lisboa (1906) da localização da Igreja de S. Bartolomeu da Charneca do Lumiar. Escala: 1:9, Gabinete de Estudos Oliponenses.



Planta 5 – Planta esquemática da Igreja com localização dos altares colaterais, representados a amarelo.



Planta 6 – Alçados da Igreja de S. Bartolomeu da Charneca do Lumiar. Escala: 1:100, Arquivo Municipal da CML.

## 6.3 Anexo de imagens

### 6.3.1 Fotografias

#### Índice

Fotografia 1 - Igreja paroquial de S. Bartolomeu da Charneca do Lumiar (fachada principal), Lisboa.....	111
Fotografia 2 – Interior da Igreja de S. Bartolomeu da Charneca do Lumiar.....	111
Fotografia 3 – Altar-mor.....	112
Fotografia 4 – Altares colaterais em talha dourada.....	112
Fotografia 5 – Pia batismal da igreja.....	113
Fotografia 6 – Cruzeiro.....	113
Fotografia 7 - Corpo lateral direito com ma porta de acesso à sacristia e duas janelas gradeadas.....	114
Fotografia 8 – Teto em caixotões.....	114
Fotografia 9 – Interior da Igreja. Legenda: 1 – teto de caixotões; 2 – Pinturas de Bento Coelho da Silveira; 3 – azulejos apainelados enxaquetados.....	115
Fotografia 10 - Capelas laterais: uma de Invocação a Nossa Senhora de Fátima e a outra a antiga capela do Santíssimo.....	115
Fotografia 11 – Painele azulejar figurando episódio da vida de Santo Antão Eremita.....	116
Fotografia 12 - Painele azulejar figurando episódio da vida de S. Jerónimo no Deserto.....	116
Fotografia 13 - Camarim.....	117
Fotografia 14 - Colunas laterais de ordem coríntia, pintadas de azul/verde a imitar lápis-lazúli, com as arestas e o capitel dourados.....	117
Fotografia 15 – Imagem de S. Bartolomeu. Igreja de S. Bartolomeu.....	118
Fotografia 16 – Martirio de S. Bartolomeu. Autor: desconhecido. Igreja de S. Bartolomeu.....	118
Fotografia 17 – Iconografia de S. Bartolomeu. Igreja de S- Bartolomeu.....	119
Fotografia 18 – Simetria na decoração de ambos os retábulos colaterais da Igreja de S. Bartolomeu.....	119
Fotografia 19 – Colunas com sete espiras em ambos os retábulos.....	120
Fotografia 20 – Pilastras de ambos os retábulos com motivos decorativos vegetalistas.....	120
Fotografia 21 – Capiteis coríntios com enrolamentos de folhas de acanto em ambos os retábulos.....	121
Fotografia 22 – Renda que cobre a tribuna nos dois retábulos e que têm motivos decorativos diferentes.....	121
Fotografia 23 – Aplicação de elementos decorativos geométricos aplicados em frisos e molduras.....	122
Fotografia 24 – Decoração dos padre-nossos diferente nos retábulos.....	122
Fotografia 25 – Diferenças decorativas das misulas de cada retábulo.....	122
Fotografia 26 – Ouro brunido.....	123
Fotografia 27 – Diferença da decoração dos frisos nos dois retábulos.....	123
Fotografia 28 – Intradorso do arco dos retábulos de S. Bartolomeu e de S. Pedro.....	124

Fotografia 29 – Elemento metálico para a união dos módulos .....	124
Fotografia 30 – Divisão de níveis e alçados.....	125
Fotografia 31 - Vista do alçado principal da banquetta (esq.) do retábulo de S. Bartolomeu .....	126
Fotografia 32 - Vista do alçado principal da banquetta (dir.) do retábulo de S. Bartolomeu.....	126
Fotografia 33 - Vista do perfil do retábulo de S. Bartolomeu onde se pode verificar o método construtivo e de fixação. ....	127
Fotografia 34 - Vista frontal do embasamento do retábulo de S. Bartolomeu .....	128
Fotografia 35 - Vista frontal do embasamento do retábulo de S. Pedro. ....	128
Fotografia 36 - Vista de pormenor de duas colunas (cada uma reportar-se a cada retábulo), pertencentes ao 1º e 3º alçado respetivamente, 3º nível. ....	129
Fotografia 37 – Colunas assentes nas mísulas. ....	130
Fotografia 38 - Pormenor das ilhargas dos nichos. ....	131
Fotografia 39 - Pormenor das travessas de fecho do intradorso dos nichos.....	132
Fotografia 40 - Remates dos nichos. ....	132
Fotografia 41 - Zona de fixação do nível 3 à parede no retábulo de S. Bartolomeu. ....	133
Fotografia 42 – Exemplos de zona de fixação do entablamento. ....	133
Fotografia 43 – Fixação do entablamento do retábulo de S. Pedro à alvernaria. ....	134
Fotografia 44 – Guarda-pó adossado à alvernaria no retábulo de S. Pedro. ....	134
Fotografia 45 – Sacrário embutido no retábulo de S. Pedro. ....	134
Fotografia 46 – Cristo Jacente.....	135
Fotografia 47 – Folhas de parreira e cachos de uvas na decoração das colunas dos retábulos. ....	135
Fotografia 48 – Pássaro como elemento decorativo das colunas no retábulo de S. Bartolomeu ...	136
Fotografia 49 – Raios de sol entalhados .....	136
Fotografia 50 – Cabeça alada no Retábulo de S. Pedro .....	137
Fotografia 51 – Caixa do sacrário .....	137
Fotografia 52 – Motivos vegetalistas das banquetas.....	138
Fotografia 53 - Pannel do alçado central do 2º nível. ....	138
Fotografia 54 - Vista do nicho do retábulo de S. Bartolomeu.....	138
Fotografia 55 - Remate dos nichos.....	139
Fotografia 56 – Constituição do entablamento. ....	139
Fotografia 57 – Guarda-pó do retábulo de S. Bartolomeu. ....	140
Fotografia 58 – Filamento de pérolas e frisos de folhas de água e dentículos. ....	140
Fotografia 59 – Elementos entalhados da mísula esquerda do Retábulo de S. Pedro que foram cortados. ....	141
Fotografia 60 – Vista da face posterior de uma coluna do retábulo de S. Bartolomeu. ....	141
Fotografia 61 – Retábulo de S. Bartolomeu do Outeiro em Évora. ....	142
Fotografia 62 – Elementos decorativos idênticos no retábulo de S. Pedro. ....	142
Fotografia 63 – Retábulos colaterais da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja. ....	143
Fotografia 64 – Elementos decorativos idênticos no retábulo de S. Bartolomeu.....	143
Fotografia 65 – Colunas torsas de sete espiras.....	144
Fotografia 66 – Marcas de enxó na base das colunas. ....	144
Fotografia 67 – Elementos metálicos de fixação oxidados. ....	145
Fotografia 68 – Camada de preparação de gesso. ....	145

Fotografia 69 – Podem-se observar outras camadas. ....	146
Fotografia 70 – Ouro Brunido.....	146
Fotografia 71 - Vista Geral do lado nascente da Igreja com os dois retábulos laterais e o retábulo do Altar-mor. Retábulo de S. Bartolomeu antes da intervenção (à esquerda). ....	147
Fotografia 72 - Vista Geral do lado nascente da Igreja com os dois retábulos laterais e o retábulo do Altar-mor. Retábulo de S. Bartolomeu após a intervenção (à esquerda). ....	147
Fotografia 73 - <i>O Terreiro do Paço em 1650</i> , séc. XVII, Dirk Stoop (?1610-1686) - <a href="http://www.flickr.com/photos/biblarte/4067538071/">http://www.flickr.com/photos/biblarte/4067538071/</a> .....	148





**Fotografia 1 - Igreja paroquial de S. Bartolomeu da Charneca do Lumiar (fachada principal), Lisboa.**



**Fotografia 2 – Interior da Igreja de S. Bartolomeu da Charneca do Lumiar.**



Fotografia 3 – Altar-mor.



Fotografia 4 – Altares colaterais em talha dourada





Fotografia 5 – Pia batismal da igreja



Fotografia 6 – Cruzeiro.



**Fotografia 7 - Corpo lateral direito com ma porta de acesso à sacristia e duas janelas gradeadas.**



**Fotografia 8 – Teto em caixotões.**





Fotografia 9 – Interior da Igreja. Legenda: 1 – teto de caixotões; 2 – Pinturas de Bento Coelho da Silveira; 3 – azulejos apainelados enxaquetados.



Fotografia 10 - Capelas laterais: uma de Invocação a Nossa Senhora de Fátima e a outra a antiga capela do Santíssimo





Fotografia 11 – Painel azulejar figurando episódio da vida de Santo Antão Eremita



Fotografia 12 - Painel azulejar figurando episódio da vida de S. Jerónimo no Deserto.





Fotografia 13 - Camarim



Fotografia 14 - Colunas laterais de ordem coríntia, pintadas de azul/verde a imitar lápis-lazúli, com as arestas e o capitel dourados.



Fotografia 15 – Imagem de S. Bartolomeu. Igreja de S. Bartolomeu



Fotografia 16 – Martirio de S. Bartolomeu. Autor: desconhecido. Igreja de S. Bartolomeu.





Fotografia 17 – Iconografia de S. Bartolomeu. Igreja de S- Bartolomeu



Fotografia 18 – Simetria na decoração de ambos os retábulos colaterais da Igreja de S. Bartolomeu.



Fotografia 19 – Colunas com sete espiras em ambos os retábulos.



Fotografia 20 – Pilastras de ambos os retábulos com motivos decorativos vegetalistas.



Fotografia 21 – Capiteis coríntios com enrolamentos de folhas de acanto em ambos os retábulos



Fotografia 22 – Renda que cobre a tribuna nos dois retábulos e que têm motivos decorativos diferentes.





Fotografia 23 – Aplicação de elementos decorativos geométricos aplicados em frisos e molduras.



Fotografia 24 – Decoração dos padre-nossos diferente nos retábulos



Fotografia 25 – Diferenças decorativas das misulas de cada retábulo.



**Fotografia 26 – Ouro brunido**



**Fotografia 27 – Diferença da decoração dos frisos nos dois retábulos**

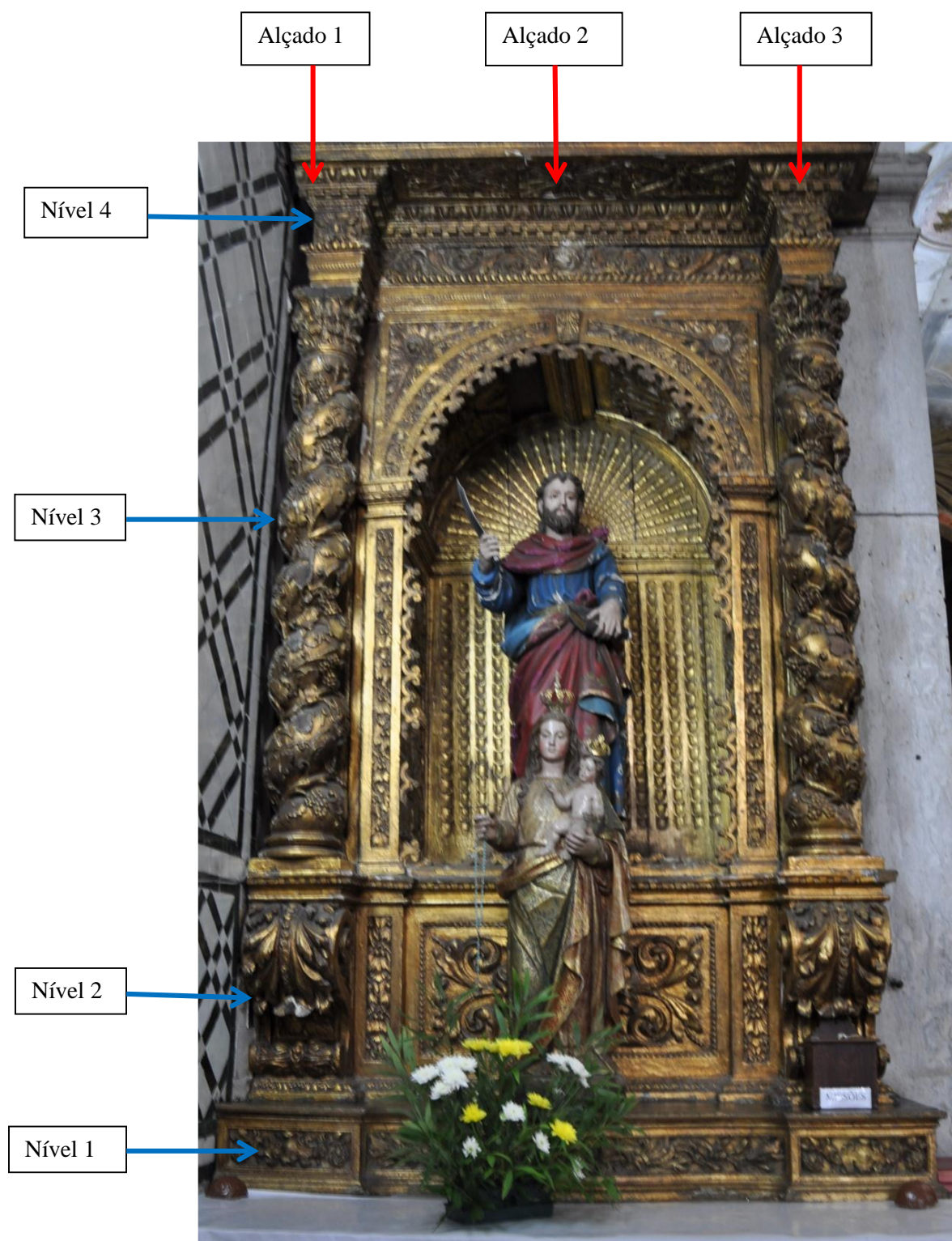




Fotografia 28 – Intradorso do arco dos retábulos de S. Bartolomeu e de S. Pedro.



Fotografia 29 – Elemento metálico para a união dos módulos



Fotografia 30 – Divisão de níveis e alçados.





**Fotografia 31 - Vista do alçado principal da banqueta (esq.) do retábulo de S. Bartolomeu**



**Fotografia 32 - Vista do alçado principal da banqueta (dir.) do retábulo de S. Bartolomeu**





Fotografia 33 - Vista do perfil do retábulo de S. Bartolomeu onde se pode verificar o método construtivo e de fixação.



Fotografia 34 - Vista frontal do embasamento do retábulo de S. Bartolomeu



Fotografia 35 - Vista frontal do embasamento do retábulo de S. Pedro.



**Fotografia 36 - Vista de pormenor de duas colunas (cada uma reportar-se a cada retábulo), pertencentes ao 1º e 3º alçado respetivamente, 3º nível.**





**Fotografia 37 – Colunas assentes nas mísulas.**

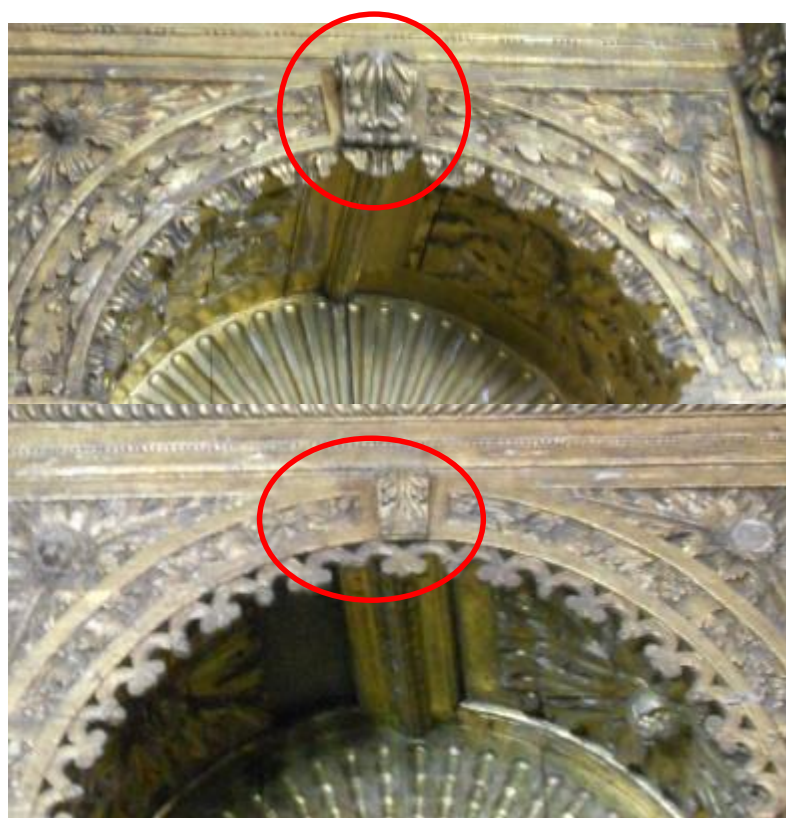


Fotografia 38 - Pormenor das ilhargas dos nichos.





**Fotografia 39 - Pormenor das travessas de fecho do intradorso dos nichos.**



**Fotografia 40 - Remates dos nichos.**

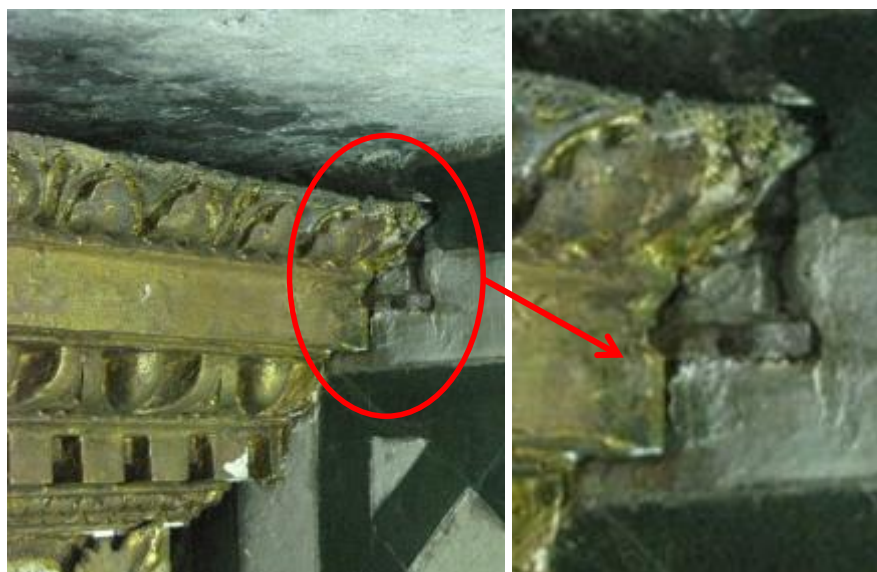


Fotografia 41 - Zona de fixação do nível 3 à parede no retábulo de S. Bartolomeu.



Fotografia 42 – Exemplos de zona de fixação do entablamento.





**Fotografia 43 – Fixação do entablamento do retábulo de S. Pedro à alvernaria.**



**Fotografia 44 – Guarda-pó adossado à alvernaria no retábulo de S. Pedro.**



**Fotografia 45 – Sacrário embutido no retábulo de S. Pedro.**





**Fotografia 46 – Cristo Jacente.**



**Fotografia 47 – Folhas de parreira e cachos de uvas na decoração das colunas dos retábulos.**



**Fotografia 48 – Pássaro como elemento decorativo das colunas no retábulo de S. Bartolomeu**



**Fotografia 49 – Raios de sol entalhados**



**Fotografia 50 – Cabeça alada no Retábulo de S. Pedro**



**Fotografia 51 – Caixa do sacrário**





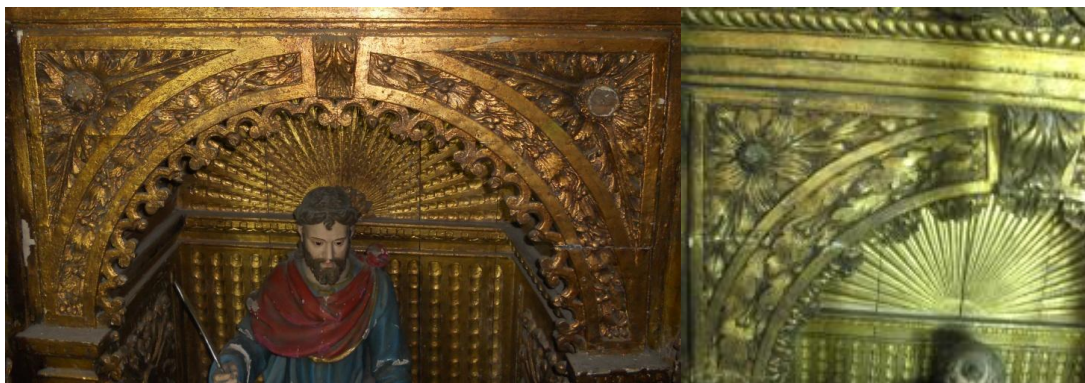
**Fotografia 52 – Motivos vegetalistas das banquetas.**



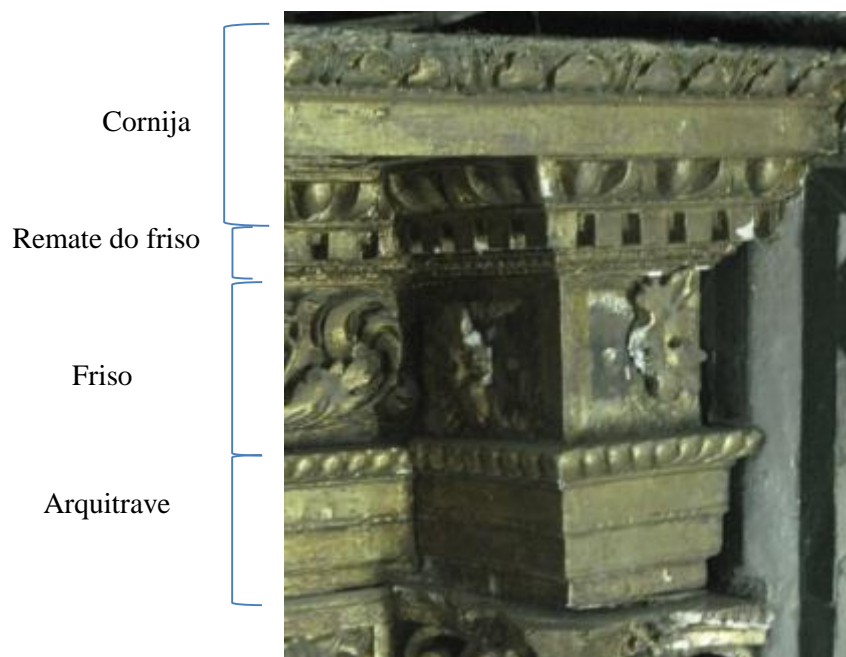
**Fotografia 53 - Paineis do alçado central do 2º nível.**



**Fotografia 54 - Vista do nicho do retábulo de S. Bartolomeu.**



Fotografia 55 - Remate dos nichos.



Fotografia 56 – Constituição do entablamento.



**Fotografia 57 – Guarda-pó do retábulo de S. Bartolomeu.**



**Fotografia 58 – Filamento de pérolas e frisos de folhas de água e denticulos.**





**Fotografia 59 – Elementos entalhados da mísula esquerda do Retábulo de S. Pedro que foram cortados.**



**Fotografia 60 – Vista da face posterior de uma coluna do retábulo de S. Bartolomeu.**



Fotografia 61 – Retábulo de S. Bartolomeu do Outeiro em Évora.



Fotografia 62 – Elementos decorativos idênticos no retábulo de S. Pedro.





Fotografia 63 – Retábulos colaterais da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja.



Fotografia 64 – Elementos decorativos idênticos no retábulo de S. Bartolomeu.



**Fotografia 65 – Colunas torsas de sete espiras**



**Fotografia 66 – Marcas de enxó na base das colunas.**





**Fotografia 67 – Elementos metálicos de fixação oxidados.**



**Fotografia 68 – Camada de preparação de gesso.**



**Fotografia 69 – Podem-se observar outras camadas.**



**Fotografia 70 – Ouro Brunido**



**Fotografia 71 - Vista Geral do lado nascente da Igreja com os dois retábulos laterais e o retábulo do Altar-mor. Retábulo de S. Bartolomeu antes da intervenção (à esquerda).**



**Fotografia 72 - Vista Geral do lado nascente da Igreja com os dois retábulos laterais e o retábulo do Altar-mor. Retábulo de S. Bartolomeu após a intervenção (à esquerda).**



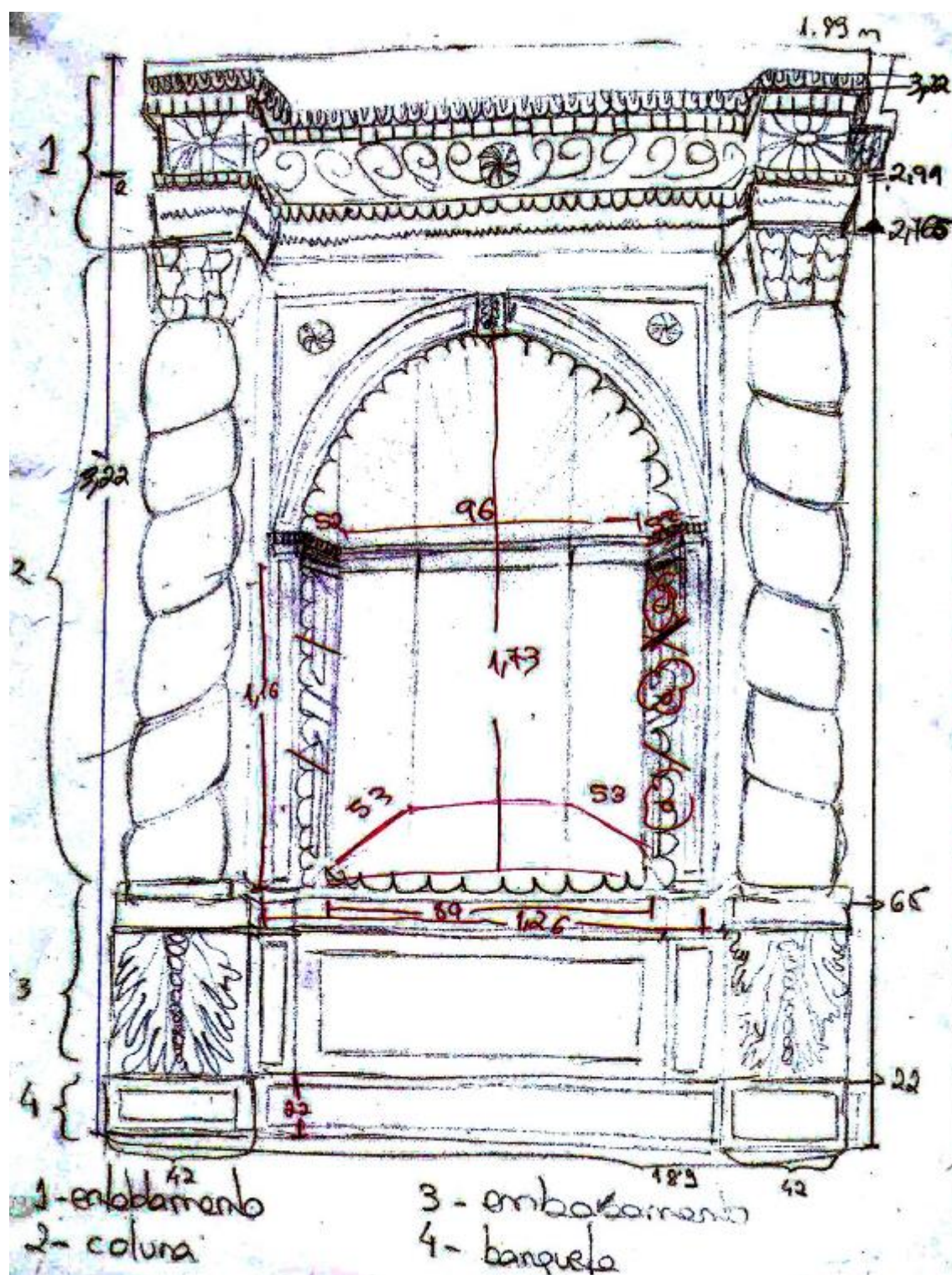


Fotografia 73 - *O Terreiro do Paço em 1650*, séc. XVII, Dirk Stoop (?1610-1686). Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Inv. CFT003 081211.ic. Fot. Estúdio Mário Novais (1933-1983).  
<http://www.flickr.com/photos/bibllarte/4067538071/>

### 6.3.2 Desenhos

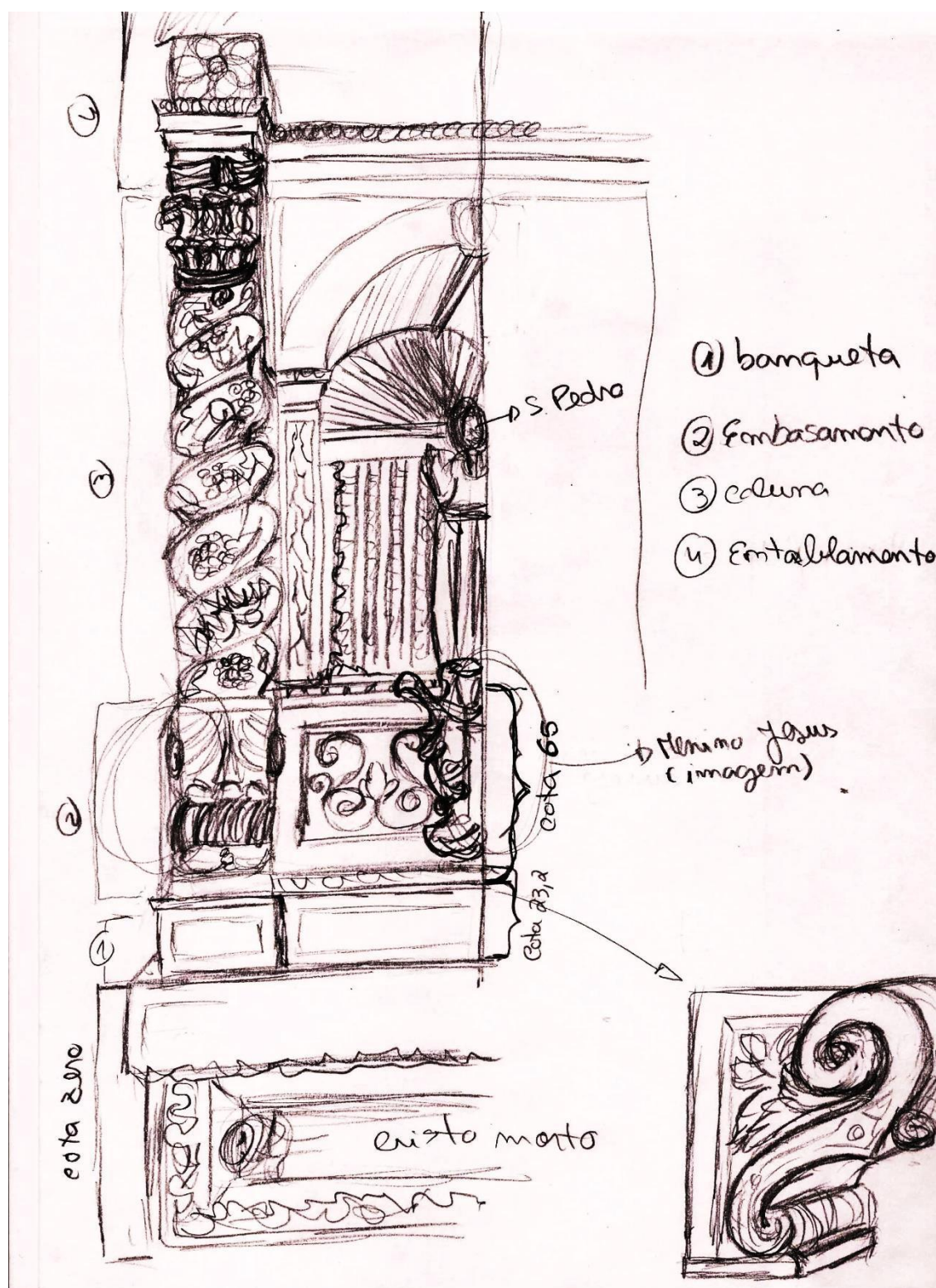
#### Índice

Desenho 1 – Desenho esquemático das diferentes cotas.....	150
Desenho 2 – Esquema do retábulo de S. Pedro.....	151
Desenho 3 – Esquema do entablamento com medidas. ....	152
Desenho 4 – Alçado principal do entablamento do retábulo de S. Bartolomeu (cota 3,22 cm).....	152
Desenho 5 – Representação do camarim. ....	153
Desenho 6 – Representação esquemática do corpo do retábulo de S. Pedro. ....	153
Desenho 7 – Esquema da banquetta do retábulo de S. Pedro.....	154
Desenho 8 – Avanço da banquetta em relação aos outros elementos constituintes dos retábulos. .	154
Desenho 9 – Desenho esquemático do par de colunas com as alturas intremédias de cada secção torsa, em cm, do retábulo de S. Bartolomeu. ....	155
Desenho 10 – Perfil da mísula do lado direito do retábulo de S. Bartolomeu. ....	156
Desenho 11 – 3º nível do alçado principal do retábulo de S Bartolomeu. ....	156
Desenho 12 – Alçado central do nível 3 que corresponde ao nicho.....	157

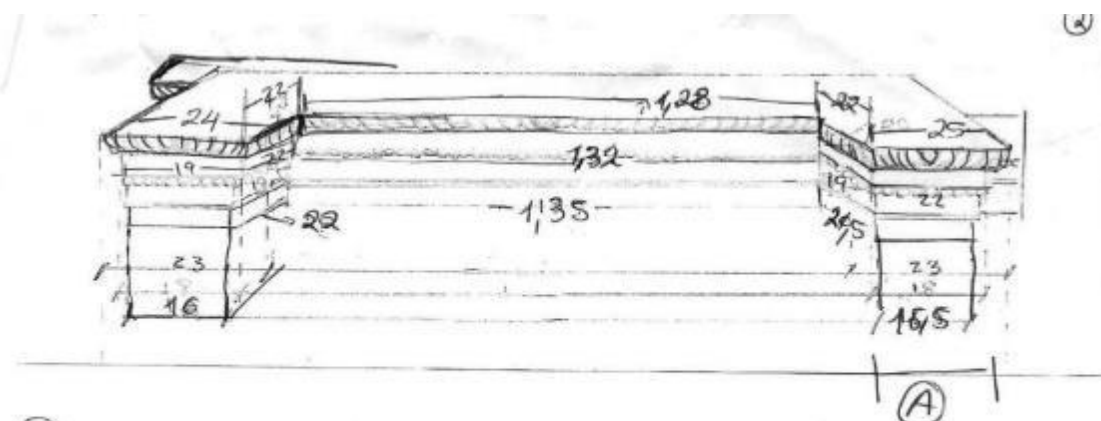


Desenho 1 – Desenho esquemático das diferentes cotas.



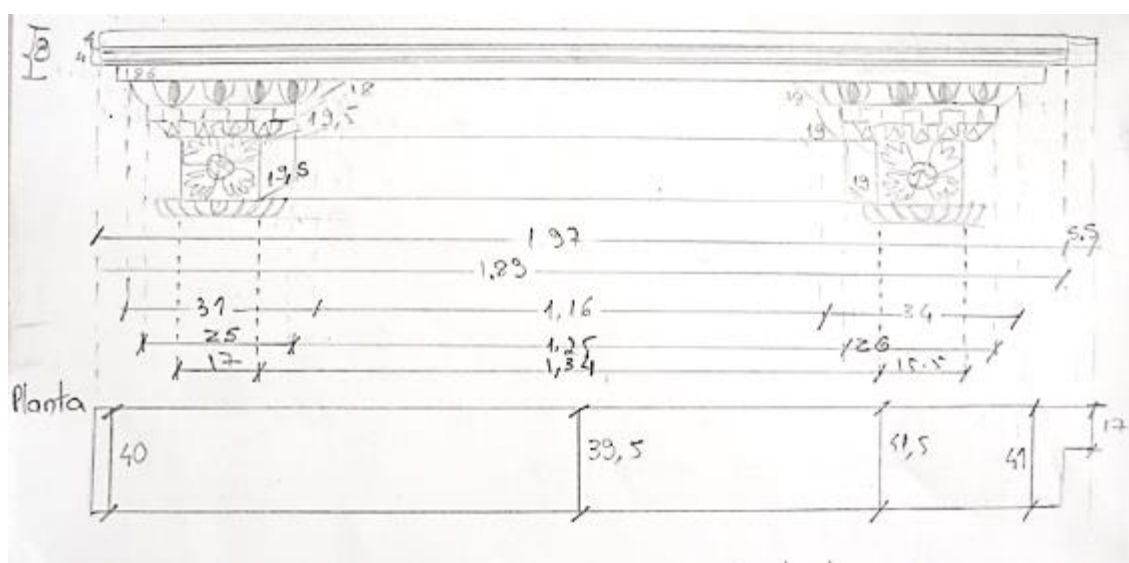


Desenho 2 – Esquema do retábulo de S. Pedro.

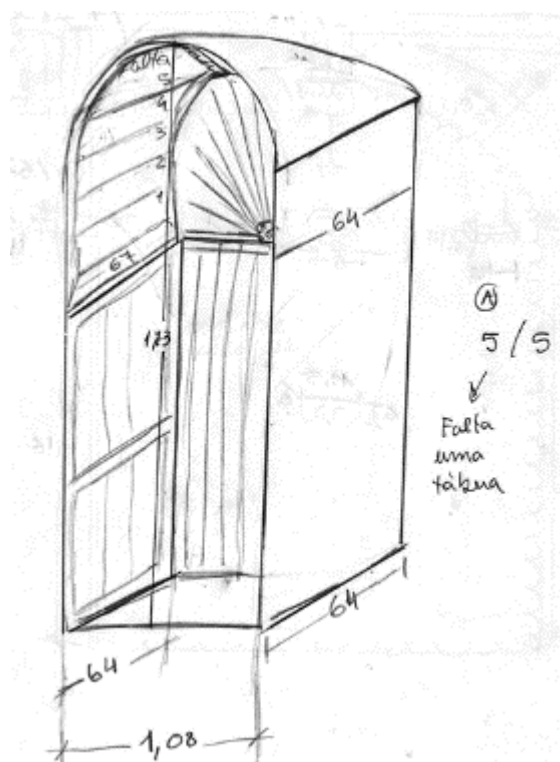


(A) → Nesta área existe um desnivelamento em comparação ao capitel da coluna lado direito.

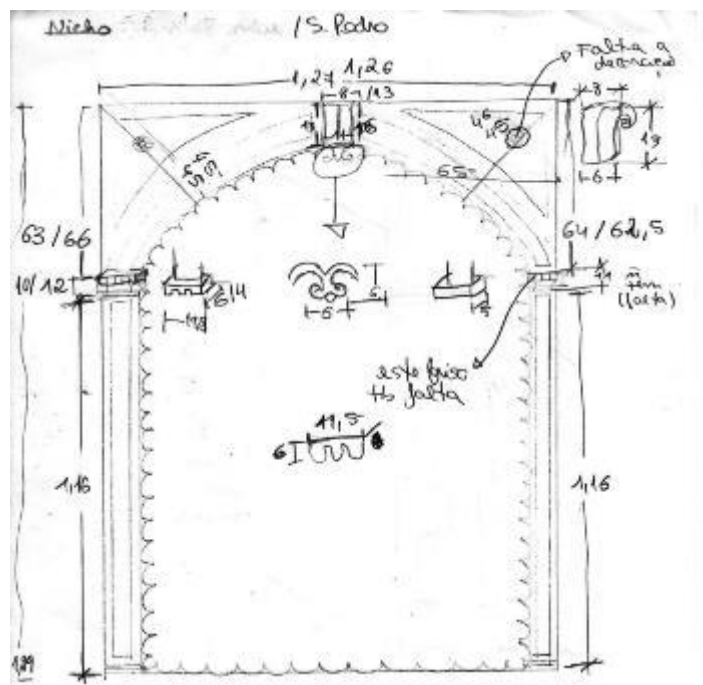
Desenho 3 – Esquema do entablamento com medidas.



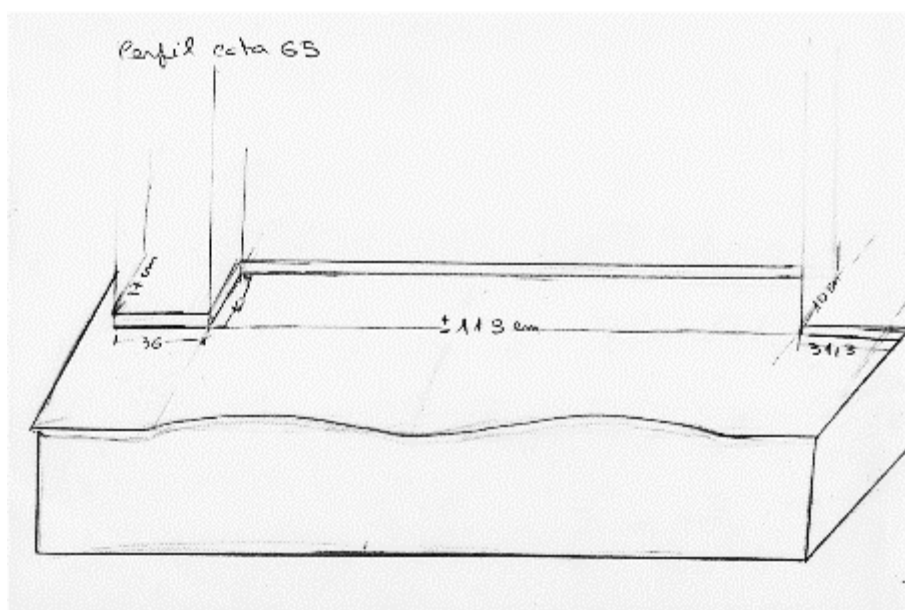
Desenho 4 – Alçado principal do entablamento do retábulo de S. Bartolomeu (cota 3,22 cm).



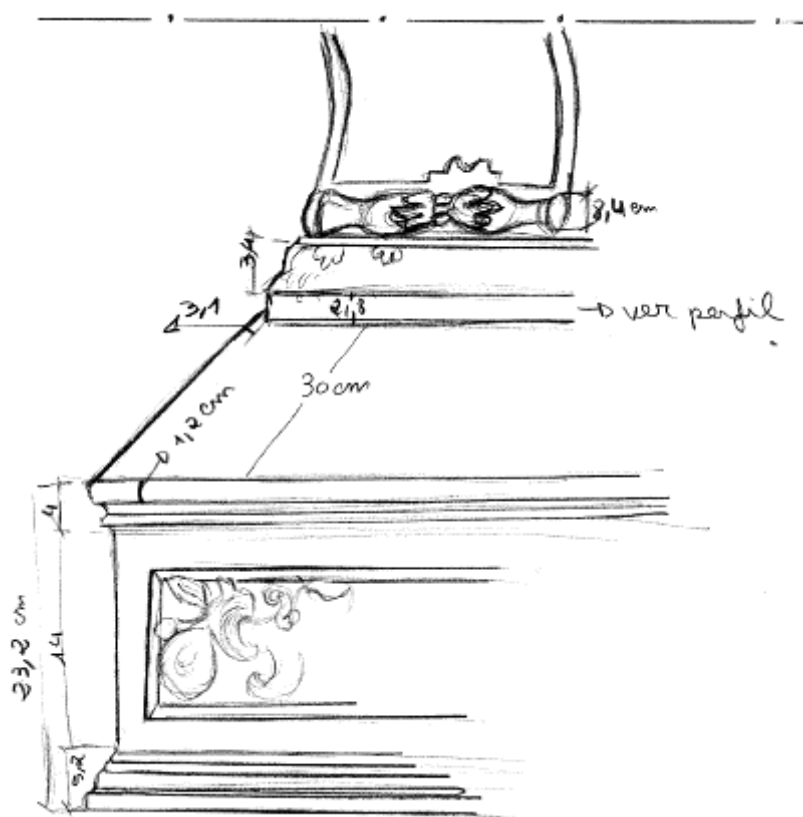
Desenho 5 – Representação do camarim.



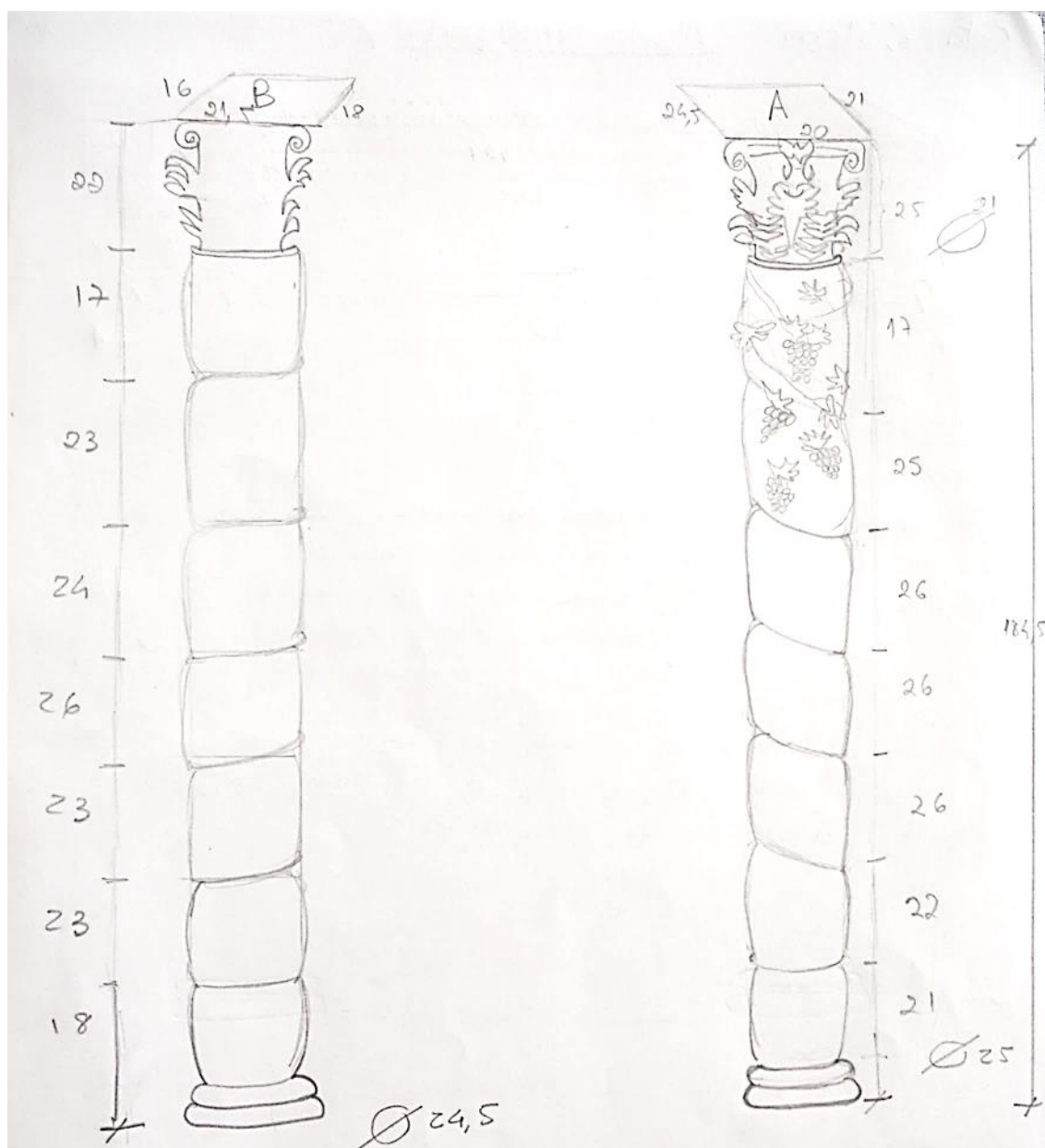
Desenho 6 – Representação esquemática do corpo do retábulo de S. Pedro.



Desenho 7 – Esquema da banqueta do retábulo de S. Pedro.

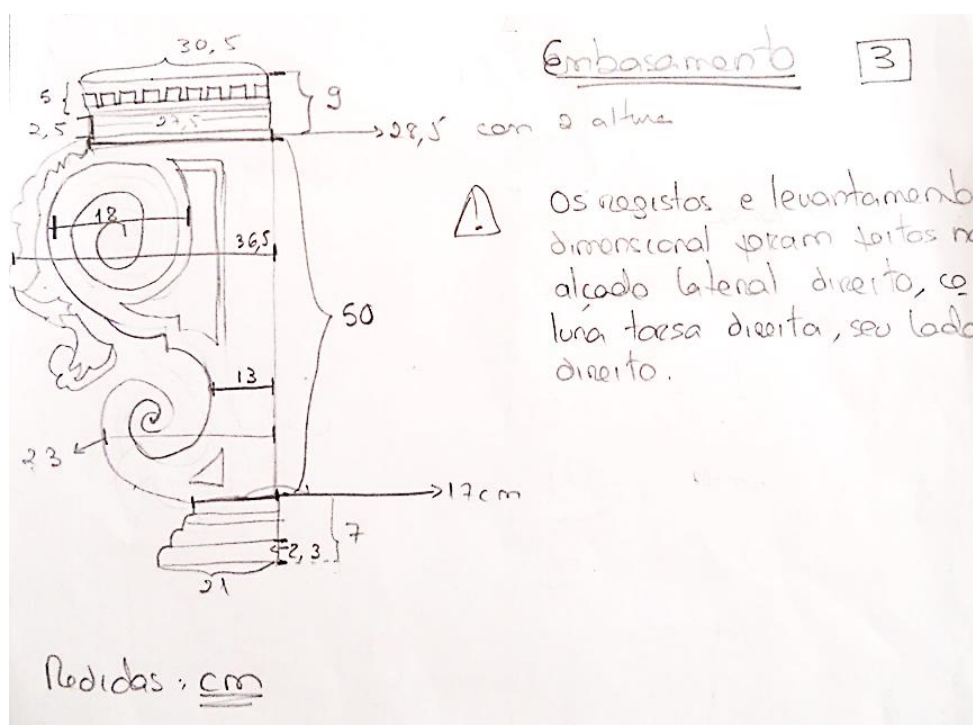


Desenho 8 – Avanço da banqueta em relação aos outros elementos constituintes dos retábulos.

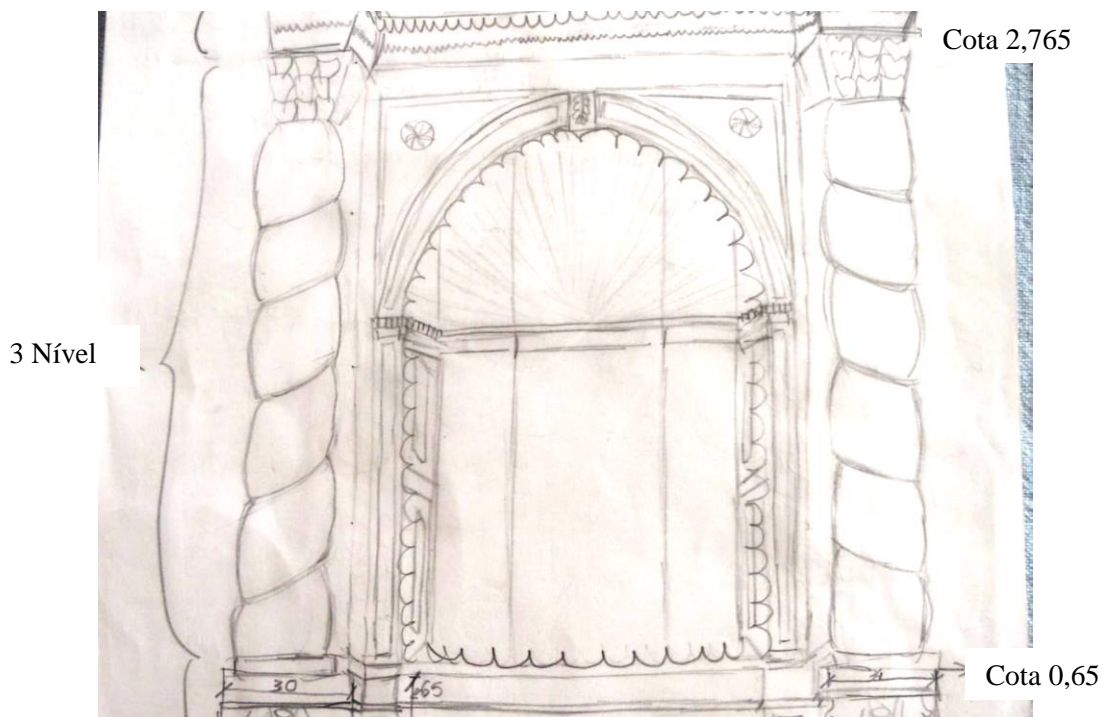


Desenho 9 – Desenho esquemático do par de colunas com as alturas intremédias de cada secção torsa, em cm, do retábulo de S. Bartolomeu.



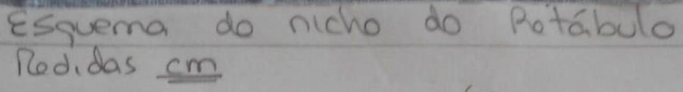


Desenho 10 – Perfil da mísula do lado direito do retábulo de S. Bartolomeu.



Desenho 11 – 3º nível do alçado principal do retábulo de S Bartolomeu.





### 6.3.3 Gravuras

#### Índice

Gravura 1 – <i>Vista de Lisboa (anterior ao terramoto de 1755)</i> , séc. XVIII. Autor desconhecido. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Inv. 11081 Grav. © DGPC. Fot. Luisa Oliveira.....	159
Gravura 3 - Gravura representando a população sobrevivente ao terramoto de 1755 em Lisboa, séc. XVIII autor desconhecido, Lisboa, doc. 41 da Coleção Castilho, Arquivo Torre do Tombo on-line, Código de Rerefência: PT/TT/JCS/17/041 .....	159
Gravura 4 - <i>Lisboa após a catástrofe de 1º de novembro de 1755</i> , Séc. XVIII. Autor: desconhecido. Impresso e publicado por: J.A. Steislinger. Coleção Jan Kozak, Universidade de Berkeley, Calofórnia.....	160



Gravura 1 – Vista de Lisboa (anterior ao terramoto de 1755), séc. XVIII. Autor desconhecido. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Inv. 11081 Grav. © DGPC. Fot. Luisa Oliveira.



Gravura 2 - Gravura representando a população sobrevivente ao terramoto de 1755 em Lisboa, séc. XVIII autor desconhecido, Lisboa, doc. 41 da Colecção Castilho, Arquivo Torre do Tombo on-line, Código de Referência: PT/TT/JCS/17/041






**Gravura 3 - Lisboa após a catástrofe de 1º de novembro de 1755, Séc. XVIII. Autor: desconhecido. Impresso e publicado por: J.A. Steislinger. Coleção Jan Kozak, Universidade de Berkeley, Califórnia.**

## **6.3.4 Tabelas**

### **Índice**

Tabela 1 - Características visuais da madeira de castanho, pinho e carvalho. ....	162
---	-----

**Tabela 1 - Características visuais da madeira de castanho, pinho e carvalho.**

Nome	Castanho ( <i>Castanea sativa</i> Mill.)	Pinho ( <i>Pinus Pinaster</i> Ait.)	Carvalho europeu ( <i>Quercus robur</i> L.)
			
Características	<ul style="list-style-type: none"> <li>- cerne distinto acastanhado e por vezes rosado;</li> <li>- borne branco-amarelado;</li> <li>- anéis de crescimento pouco distintos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- cerne distinto vermelho-claro;</li> <li>- borne esbranquiçado ou branco amarelado;</li> <li>- anéis de crescimento distintos devido à espessura dos anéis de Outono;</li> <li>- largura dos anéis variável</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- cerne distinto castanho-escuro;</li> <li>- borne branco amarelado;</li> <li>- anéis de crescimento distintos;</li> <li>- veio espelhado na secção tangencia</li> </ul>



## **6.4 Anexo documental – Intervenção retábulo S. Bartolomeu**

### **6.4.1 Considerações prévias**

A decisão de recuperar ou não uma estrutura pode depender, além do grau de degradação e do nível e extensão da mesma, de fatores estéticos de aparência final, o que poderá condicionar tomadas de decisões da intervenção a realizar.

No caso dos retábulos colaterais desta igreja, estes evidenciavam além de certa fragilidade estrutural que punha em causa a segurança das composições, perda de material decorativo quer de madeira quer do revestimento, o que intreferia um pouco com o aspecto final que os fiéis viam em cada ato religioso.

#### **6.4.1.1 Metodologia de restauro**

Decorrente das recomendações internacionais expressas nas Cartas e encontros de especialistas na área da conservação e restauro ao longo do século XX, poderemos apresentar um conjunto de princípios / pressupostos que determinam a abrangência e complexidade das acções de conservação e restauro.

A metodologia de intervenção neste conjunto retabular, foi dividida em dois pontos de abordagem distintos: primeiro o tratamento do seu suporte lenhoso e toda a sua construção estrutural e segundo, o tratamento da superfície, que englobou a consolidação do revestimento a folha metálica e a decoração estética em talha da obra.

Numa primeira fase fez-se um estudo aprofundado do objeto, com o objectivo de criar uma metodologia operacional. Este estudo / análise produziu um documento com todos os factores e características inerentes ao objecto e hipóteses de acções de conservação ou restauro a considerar.

#### 6.4.1.2 Principais critérios a seguir na reabilitação estrutural

##### 6.4.1.2.1 Objectivos e princípios gerais que presidem a intervenção de conservação e restauro

O objectivo das intervenções a realizar pretende devolver á peça a sua integridade física assim como dar uma leitura formal.

Os princípios gerais a seguir para alcançar estes objectivos na intervenção de Conservação e Restauro serão:

- a) Apreciação metódica e rigorosa da peça para avaliação do estado de conservação dos seus materiais e para identificação das possíveis causas de alteração;
- b) Respeito pela integridade física, estética, histórica e espiritual da peça em apreço, assim como a salvaguarda da sua autenticidade;
- c) As técnicas e produtos a utilizar são escolhidos em função da sua compatibilidade, estabilidade e reversibilidade<sup>143</sup>;
- d) A escolha do tratamento tem em conta as condições ambientais do espaço;
- e) Aplicar o princípio da intervenção mínima;
- f) Conservar, se existirem, as intervenções anteriores que não prejudiquem a obra;
- g) No caso de eventuais reintegrações e/ ou reconstituições, estas serão devidamente justificadas por critérios de ordem histórica, pedagógica, técnica ou estética.
- h) Qualquer reintegração necessária não modificará o aspecto original da obra de arte, nem irá alterar a sua técnica construtiva;
- i) As reintegrações serão facilmente identificáveis, a fim de se evitarem confusões miméticas ou falsificações, mas sem, contudo, quebrarem a unidade do conjunto.

---

<sup>143</sup>Propriedade de um produto para ser eliminado sem danar a obra original. (...) É uma característica que devem cumprir os produtos empregados no restauro. CALVO, Ana, *Conservación y Restauración. Matérias, Técnicas y procedimientos de la A a la Z*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2007, p. 198

Sobre a alínea (c) há que referir que nenhum trabalho de restauro é totalmente reversível.

- Factores fundamentais da reversibilidade:

1. Consequência dos erros do passado.
2. Escrúpulos na abordagem / acto para não colocar em risco.
3. Assumir a possibilidade de outras abordagens éticas e técnicas futuras que permitam novas atitudes de conservação e restauro.

- Aspectos fundamentais da reversibilidade:

1. não prejudicar futuras intervenções.
2. possibilidade de acesso a todas as evidências incorporadas no objecto.
3. salvaguardar a quantidade máxima do material original.
4. equilíbrio / harmonia estética.
5. monitorização / análise do processo de envelhecimento e do comportamento dos materiais originais e novos.

#### 6.4.1.3 Metodologia

A ação de intervenção será limitada ao retábulo de S. Bartolomeu. Consistirá em ações para garantir a integridade e estabilidade dos materiais, técnicas e sistemas construtivos. As intervenções ocorrerão no madeiramento estrutural, tábuas e elementos decorativos em talha, sendo que será realizada uma ação preventiva no douramento.

#### 6.4.1.4 Equipe e responsabilidades

A execução dos trabalhos estará assegurada por alunos da Licenciatura em Conservação e Restauro da Escola Superior de Artes Decorativas com a orientação do Mestre Luciano Silveira e apoio das Oficinas da Fundação Ricardo Espírito Santo (FRESS).

Todos os intervenientes têm a responsabilidade para com o património artístico do conjunto, o respeito absoluto pelo valor e significado estético e histórico, e pela integridade

física das peças e elementos construtivos. Antes de tomada de qualquer decisão, que afete a integridade dos elementos, será estudada a origem, natureza e causa dos danos e da degradação, para depois ser avaliada a conduta e o grau de segurança e eficácia da proposta de intervenção.

#### 6.4.1.5 Procedimentos

Antes, durante e depois das ações ou intervenção, serão colhidas todas as informações capazes de gerar e salvaguardar o conhecimento a respeito dos trabalhos efetuados, sendo extensamente anotados e documentados, gráfica e fotograficamente, resultando posteriormente num documento final.

Antes da execução dos trabalhos serão realizadas as seguintes atividades prévias:

#### 6.4.1.6 Mapeamento dos danos

Será reunida documentação, através de esquemas e fotografia de cada elemento constituinte da estrutura, de modo a documentar os materiais, técnica empregue e sistemas construtivos, bem como o estado de conservação de todos os componentes.

#### 6.4.1.7 Realização de testes

Como o retábulo está revestido a folha de ouro que em muitos pontos se encontra em destacamento, e como não haverá possibilidade de análises laboratoriais, serão efetuados alguns testes pelos métodos não destrutivos de aplicação simples de produtos orgânicos para a fixação da folha (*facing*) e de fácil remoção após os trabalhos.

#### 6.4.1.8 Estudo de montagem do estaleiro

O arranjo geral do estaleiro será dimensionado tendo em atenção a área disponível para o efeito, o volume e a natureza dos trabalhos a realizar. O estaleiro será construído e explorado de acordo com as normas higiene e segurança no trabalho.

Como a igreja se encontra aberta ao público com todas as suas funções religiosas, será elaborado um plano de montagem e desmontagem do andaime, de modo a não comprometer a funcionabilidade do templo e dos fieis.

No final de cada dia de trabalho será desmontado o andaime, sendo efectuada uma limpeza geral da zona ocupada.

#### 6.4.1.9 Ficha de identificação e Proposta de intervenção

Após conclusões chegadas, será elaborada uma ficha de identificação do objeto e uma proposta de intervenção.

### **6.4.2 Plano de higiene, saúde e segurança.**

#### Recomendações gerais

Apresentamos e definimos as regras a seguir na execução das tarefas a efetuar na obra. Assim haverá regras obrigatórias para todos os trabalhos envolvidos na execução da empreitada, a partir do momento em que estejam no interior do estaleiro, cuja fiscalização será exercida pelo responsável pela equipa, o qual, para além destas funções, terá por missão fazer cumprir todas as normas do plano de higiene e segurança, coordenando todas as atividades com os vários intervenientes neste processo.

### 6.4.3 Ficha de identificação

#### 6.4.3.1 Identificação do objeto:

**Objecto:** Retábulo em madeira entalhado e revestido a folha metálica. Este retábulo está assente numa mesa de altar de pedra.

**Nº Inventário:** não tem

#### **Dimensões:**

##### Estrutura do retábulo de madeira:

Altura parcial, (entablamento + coluna + embasamento + banquetta):  
(0.45m+1.845m+0.43m+0.22m)

Altura total: 2.945m

Largura, (esq.2): 1.89m

Profundidade na cota zero, banquetta: lado esquerdo 0.25m, lado direito 0.47m

Profundidade na cota 70, meio do nicho, 0.64m

##### Estrutura da mesa de pedra:

Altura total: 1.02m

Largura: 1.91m

Profundidade: 0.94m

O retábulo tem uma altura total de  $(2.945\text{m}+1.02\text{m}) = 3.965\text{m}$ , sendo que a cota zero considerada corresponde ao arranque da banquetta, acima dos 1.02m.

Uma vez que se trata de uma estrutura retabular o objeto de estudo, as dimensões estão referidas em metros. O objeto foi analisado de baixo para cima e da esquerda para a direita.



#### 6.4.3.2 Materiais:

No retábulo, o entablamento, a coluna, o embasamento e a banqueta são em castanho.

Esta análise xilológica foi efectuada por observação direta e por utilização de lupa. Posteriormente foram consultadas obras e amostras que nos confirmaram haver dois tipos de madeira usados: o castanho, que pode apresentar várias tonalidades devido à idade e o pinho. Observando a Tabela 1, podemos verificar algumas diferenças entre o castanho, pinho e carvalho, três das madeiras mais utilizadas em Portugal. Em particular, a madeira de castanho (*Castanea sativa* Mill.) que aparece, sobretudo, associada a construções de elevado carácter social e com aplicações nobres, tanto à luz das suas aplicações estruturais como do ponto de vista estético.

Existem também elementos metálicos e massa de vidro.

A superfície é em talha dourada a folha de ouro. Apesar de não se terem realizadas análises mais específicas quanto ao material empregue na policromia, verificou-se que o revestimento do retábulo apresenta uma camada de preparação branca<sup>144</sup>, bolus e folha metálica. Camada de encolagem na constituição do revestimento. Existência de repintes com purpurinas. Quanto aos acabamentos, por falta de análises comprovativas da presença de mais alguma camada de proteção, verificou-se aquando da limpeza por via de solventes, um acabamento a goma-laca em determinadas partes. A goma-laca<sup>145</sup> apresentava-se bastante amarelecida e era facilmente removida com álcool etílico, daí a sua fácil identificação.

#### 6.4.3.3 Composição e Estrutura do Objeto:

O objeto de estudo, é uma estrutura retabular que faz parte do espaço religioso, pertencente à zona do arco triunfal da Igreja, junto à entrada da capela-mor. É para ser visto de frente,

---

<sup>144</sup>Esta base tinha a principal função de ligação da decoração ao suporte, proporcionando à superfície uma característica de uniformidade, mantendo-se lisa e polida para receber a respectiva decoração.

<sup>145</sup>A goma-laca é uma resina natural que se extrai da árvore *Antea frondosa*, mas segregada pelo inseto *Coccus Lacca* que vive nela. Normalmente é vendida em forma de lascas e depois pode ser dissolvida em álcool, ácido fórmico ou acético segundo a obra: CALVO, Ana, *Conservación y Restauración: Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, p. 108.

de longe e do seu alçado direito. A sua composição e estrutura assim o demonstram, (*vide* Fotografia 4).

É um retábulo de madeira revestido a folha metálica, tem uma estrutura adoçada (está ligada á parede) alinhada e apainelada com 4 níveis e 3 alçados, (*vide* Fotografia 30).

Esta estrutura assenta numa mesa de pedra. Todo este conjunto está revestido a folha metálica, ouro verdadeiro (?), ouro falso (?).

#### Nível 1:

A base da banquetta corresponde á cota zero do retábulo, está compreendida entre a cota zero e a cota 0.22, tem 0.22m de altura, o seu perfil e composição são recortados e entalhados e conferem certo movimento a esta base, conforme (*vide* Fotografia 31, Fotografia 32 e Desenho 8). Existe uma diferença na profundidade do lado direito e esquerdo da banquetta. Esta encontra-se adoçada no seu lado direito à parede murária da Igreja e por conseguinte o seu lado esquerdo é mais profundo.

#### Nível 2:

Entre a cota 0.22 e a cota 0.65, desenvolve-se o embasamento com 0.43m de altura, o seu perfil e composição são recortados e entalhados. Existem duas mísulas que apoiam as duas colunas que arrancam no nível seguinte. Conferem movimento e luminosidade a este nível do retábulo, conforme. Este nível opticamente já está dividido em 3 alçados uma vez que os quartelões correspondem a 2 alçados independentes.

#### Nível 3:

Encontra-se entre a cota 0.65 e a cota 2.765, (*vide* Desenho 11) tem 2.115 m de altura. Nível dividido em 3 alçados.

O alçado esquerdo é constituído por uma coluna (B) pseudo-salomónica, (*vide* Desenho 9) com 7 subsecções (0.18m+0.23m+0.25m+0.26m+0.26m+0.23m+0.20m) com capitel coríntio, (altura: 0.22m e diâmetro 0.21m), com uma altura de 1.83m e com uma base de diâmetro de 0.245m. Esta está preenchida por cachos de uvas, parras, elementos vegetalistas e por pássaros, (*vide* Fotografia 47). O alçado central que corresponde ao nicho,

tem 1.73m de altura, 1.08m de largura e 0.64m de profundidade, (*vide* Desenho 12). O alçado central propriamente dito tem 1.94m de altura, 1.25m de largura e a 0.64m de profundidade.

O nicho (*vide* Desenho 6), tem um painel/tardo em sistema de tabuado, entalhado (na parte que corresponde à altura das pilastras o entalhe está feito na vertical e na zona que corresponde ao arranque do arco o entalhe está na diagonal, como se raios de luz se tratassem).

O alçado direito constituído por uma coluna (A) pseudo-salomónica, (*vide* Desenho 9) com 7 subsecções (0.21m+0.22m+0.26m+0.26m+0.26m+0.25m+0.17m) com capitel coríntio, (altura: 0.25m e diâmetro 0.21m), com uma altura de 1.845m e com uma base de diâmetro de 0.25m.

Nível 4:

O entablamento encontra-se entre a cota 2.77 e a cota 3.22. É constituído por uma arquitrave, friso, cornija e guarda-pó, (*vide* Desenho 4) com 2.03m de largura, 0.45m de altura e  $\pm 0.40$ m de profundidade. A arquitrave tem uma largura de 1.71m, uma altura de 0.14m e uma profundidade de 0.20m na zona entre o alçado 1 e 2 e entre o alçado 2 e 3. O friso tem 1.73m de largura, 0.31m de altura e 0.195m de profundidade na zona entre o alçado 1 e 2 e 0.190m entre o alçado 2 e 3. Quer a arquitrave quer o friso têm elementos decorativos entalhados próprios deste estilo. O guarda-pó tem 2.03m de largura, 0.08m de altura e  $\pm 0.40$ m de profundidade (*vide* Fotografia 57).

#### 6.4.3.4 Outras informações

**Marcas Diversas:** não tem

**Proveniência Original:** - sabe-se da data de 1685 por causa da datação dos painéis de azulejos, enquadrada com a tipologia e ornamentação da estrutura retabular.

**Alteração:** da função inicial, não houve: espaço religioso para espaço religioso. Do aspecto do objecto, não houve.

**Estilo:** Barroco – Nacional séc. XVII 4º Quartel – técnica decorativa de entalhe, técnica construtiva de assemblagem de furo e respiga e aplicação de folha metálica como revestimento.

**Autor:** Desconhecido

#### 6.4.4 Diagnóstico

O diagnóstico prévio foi importante, para referenciar todas as patologias existentes na obra a tratamento. Embora tenham sido identificadas as principais causas da degradação das obras da igreja, e dos factores de deterioração, quer ambientais, quer biológicos como a presença de focos de humidade, que consiste essencialmente em infiltrações no teto pelo telhado, não foi possível, por motivos económicos solucionar a origem do problema, e, por conseguinte, houve maior dificuldade na procura da solução performativa uma vez que ao persistirem os problemas, as degradações permanecerão.

##### 6.4.4.1 Estado de Conservação:

**Suporte:**

**Estrutura retabular:** O retábulo encontra-se num mau estado de conservação.

Estruturalmente, esta peça não está coesa, no entanto, alguns pontos de ancoragem à parede murária ainda cumprem a sua função.

Existem vestígios da acção de insectos xilófagos.

A estrutura retabular ao nível do embasamento, nicho e entablamento foi também fixa com elementos metálicos, estes estão bastante oxidados e a contribuir para a degradação do material lenhoso, (*vide* Fotografia 29).

A banqueta do retábulo é constituída por cinco peças, disposta horizontalmente e fixas umas às outras nesta posição. Existem fissuras nas zonas de junta, devido aos movimentos de retracção e de intumescimento da madeira. Estes movimentos provocaram pequenas “deslocações” no suporte, o que contribuiu para as zonas, onde a camada de revestimento não estava bem assente, fissurar, partir, escamar e acabar por perder-se, (*vide* Fotografia 31). Para além da perda das camadas preparatórias do revestimento, existem fendas na zona inferior da banqueta que correspondem a zonas de desgaste por fricção, (talvez por causa da água das flores?). Estas são de alguma dimensão e prejudicam esteticamente este nível, uma vez que se encontram quase á altura do nível médio dos olhos. Também existem elementos entalhados em falta. O tampo da banqueta encontra-se muito escurecido, com manchas e bastante oxidado.

O embasamento tem o seu revestimento da folha metálica em muito mau estado de conservação. Está bastante sujo com detritos de insectos e depósitos sedimentares, com de repintes (massa de vidreiro?) de intervenções anteriores. Relativamente ao tardo de este nível, ele tem um desvio face á alvenaria. A zona de ancoragem da alvenaria está bastante pulverenta, contribuindo para uma degradação progressiva e irreversível no ponto de fixação. Ficando este nível solto, potencia uma maior degradação da estrutura retabular pondo em risco o equilíbrio estrutural da peça,

Existem faltas nos remates das folhas de acanto que constituem as mísulas dos lados direito e esquerdas, os bocados em falta encontram-se colocados na parte interior das mísulas. No topo da mísula do lado direito, há falta de material lenhoso e há vestígios da acção de insectos xilófagos.

No 3º nível, coluna B e A encontram-se avançadas relativamente ao seu perfil original do eixo vertical do retábulo.

A coluna B tem elementos entalhados em falta nas subsecções 4,5 e 6 da vista frontal. Acção de insectos xilófagos na subsecção 3.

Remate frontal do capitel em falta, assim como da aresta do lado interior. Faltam elementos entalhados na folha de acanto.

Coluna A, existe uma cunha a calçar o capitel da coluna à base inferior do entablamento.

Falta o remate do capitel do lado interior e exterior da coluna e faltam elementos das folhas de acanto do capitel. Na zona anterior não há talha.

Nas subsecções 4 e 5 da coluna faltam elementos entalhados das parras.

O segundo anel da base da coluna está seccionado com falta de material lenhoso, e com fios eléctricos fixos ao suporte.

Nicho, o intradorso é constituído por dois painéis de cinco tábuas dispostas na horizontal. O painel do lado esquerdo está incompleto, a tábua em falta, entalhada, está colocada por detrás da imagem de São Bartolomeu. O friso dos dentículos interior do lado esquerdo está em falta. O remate das flores na parte superior do nicho está em falta.

A cercadura do lado exterior está extremamente partida e com elementos em falta.

O painel do tardo tem fendas de junta muito pronunciadas.

Entablamento, todas as superfícies encontram-se bastante sujas com detritos e depósitos sedimentares, inclusive um esqueleto de pássaro. O lado direito do remate do guarda pó está fendilhado e partido. Existem duas pranchas a fazer o fecho da vista em planta. A prancha que está junta á alvenaria encontra-se partida e fendilhada no lado esquerdo. Presença da acção de insectos xilófagos. O topo do guarda pó tem fixos inúmeros cabos eléctricos.

O moldado do lado direito, junto ao canto do lado direito está em destacamento na zona da meia esquadria.

Existem vários elementos metálicos uns aparentemente em destacamento e outros salientes.

Na zona do cubo do lado direito, falta a flor entalhada de remate do interior.

No friso central há a falta de um dos dentículos.



Na zona do cubo esquerdo falta a flor entalhada do lado exterior.

Toda a estrutura do retábulo está desviada do eixo horizontal. Existe um avanço de 5cm relativo á parede.

As duas arestas do cubo esquerdo da arquitrave estão partidas, como consequência o revestimento a folha metálica apresenta lacunas, com falta de folha e zonas com camada de preparação á vista.

O estado de conservação do suporte é mau.

O sistema de fixação do suporte é mau.

Estado Conservação	Mau	Deficiente	Razoável	Bom	Bastante Bom
Estrutura retabular	x				
Suporte	x				
Revestimento	x				

#### **Camada de revestimento – folha metálica:**

Tem revestimento da folha metálica em muito mau estado de conservação. Está bastante sujo com detritos de insectos e depósitos sedimentares em sucessivas camadas, com existência de substâncias douradas, repintes e perda de brilho. Há falta de folha metálica em zonas de preenchimento de arestas de elementos entalhados. A folha metálica, no entanto, apresenta-se aparentemente estável, contendo várias patologias:

Destacamentos e fissuras: apresenta destacamentos e fissuras a olho nu. Há que equacionar que as zonas de encaixe entre as diversas peças de madeira, onde o revestimento se apresenta fissurado, em todas as suas camadas constitutivas, sejam zonas de possíveis destacamentos. Assim como no revestimento que circunda as cavilhas.

Craquelure: existe craquelure sobre toda a superfície da folha metálica devido ao envelhecimento natural dos materiais constituintes e do movimento higroscópico do suporte.

Desgaste/abrasão: existem zonas de desgaste causadas por possível acção mecânica e manuseamento ao longo do tempo.

Lacunas: as lacunas encontram-se generalizadas sobre alguma parte do retábulo, é sobre toda a superfície que está aplicada a folha metálica. Existem várias causas possíveis: - possíveis oscilações da humidade e temperatura ambiente, produzindo movimentação, contracção e dilatação do suporte, cuja camada de preparação não possui coeficiente de dilatação suficiente para acompanhar os movimentos estruturais, ocasionando o craquelure e consequente destacamento do revestimento; - danos causados pela acção inadequada do homem na limpeza da peça. As lacunas são de 2 tipos, aquelas que só apresentam falta da folha metálica e aquelas que apresentam falta da folha metálica e da camada de preparação.

Manchas de oxidação metálica: estas manchas localizam-se nos sítios onde houve contaminação dos óxidos de ferro dos elementos metálicos para o revestimento.

A superfície de revestimento está muito suja, com acumulação de poeiras, sujidade e com muitos riscos. O estado de conservação da camada de revestimento é deficiente e não existe em várias zonas.

**Intervenções anteriores**: O sistema de fixação original não foi intervencionado. Os elementos entalhados que estavam em vias de destacamento foram retirados e guardados junto ao seu local de origem.

Aplicação de massa de preenchimento nalgumas zonas, massa vidraceiro (?).

Existem repintes sobre a folha metálica na banquetta do retábulo entalhado. Este repinte resulta da aplicação de substâncias douradas, existem pingos encarnados no tampo da banquetta.

São visíveis acções de intervenções anteriores na coluna B.

No entablamento, na zona central da rosácea, há uma área onde houve repintes numa intervenção anterior.

#### 6.4.4.2 Tratamento:

**Definição dos objectivos do proprietário:** voltar a colocar/fixar a peça no seu espaço religioso tendo atenção ao local, uma vez que as variações de temperatura e humidade em nada favorecem este conjunto.

**Cotação:** peça de quatro elementos de um conjunto retabular que faz parte de um par.

### 6.4.5 Proposta de intervenção

Toda a intervenção far-se-á na sala contígua à Igreja.

#### 1ª Fase: Trabalhos Preliminares e de Protecção

Levantamento fotográfico geral e pormenorizado do retábulo.

Protecção das superfícies.

Desmontagem parcial dos níveis 1, 2 e 3 e desmontagem total do nível 4. Desmontagem total dos elementos de fixação da zona superior do entablamento para se poder devolver a resistência necessária ao topo da estrutura, de maneira a fixá-lo sem pôr em risco a vida das pessoas que utilizam a Igreja. Começando por aqueles que estão mais avançados.

Remoção de todos os cabos eléctricos fixos ao guarda-pó por técnicos especializados e protecção destas zonas.

Acondicionamento próprio dos elementos da peça, para poderem ser deslocadas para a sala contígua à Igreja, que servirá de estaleiro.

### 2ª Fase: Tratamento Suportes – estruturais e dos elementos decorativos

Desinfestação contra insectos xilófagos. Nas zonas onde o ataque de insectos xilófagos foi muito agressivo fazer uma consolidação pontual através de uma resina acrílica, para que no futuro essas zonas fôssem ficar protegidas da acção dos vários agentes.

Consolidação das zonas enfraquecidas.

Estabilização dos suportes – madeira.

Remoção cavilhas metálicas e elementos estranhos. Substituição dos elementos metálicos oxidados por outros inoxidáveis.

Substituição cavilhas funcionais – c. madeira.

Remoção das oxidações superficiais.

Nota: remoção dos fios e cabos eléctricos que estão fixos no entablamento por um técnico especializado.

### 3ª Fase: Tratamento dos elementos estruturais e outros

Planificação e integração dos elementos estruturais: fixações pontuais no retábulo. Consolidações pontuais das fissuras e fendas que se encontram nas zonas de junta e que apresentem situações de perda de material lenhoso.

Rectificação do alinhamento vertical e horizontal retabular, dos níveis 3 e 4), relativamente à parede que está adocado. Substituição do material de fixação (cavilhas funcionais) uma vez que o seu estado de conservação é bastante deficiente.

Recolocação das colunas no seu alinhamento correcto. Verificação da segurança das mesmas.

Montagem do conjunto retabular.

Fixação de todos os elementos entalhados em vias de destacamento ou partidos nos seus locais de origem. A inexistência de alguns elementos entalhados originará a execução dos mesmos, principalmente na cercadura do nicho.

Montagem Total.

#### 4ª Fase: Tratamento de Superfícies

Fixação e Limpeza: limpeza de todo o conjunto (estrutura retabular) de detritos e depósitos sedimentares com aspiradores que utilizam escovas com cardas macias de maneira a não prejudicar o objecto.

Reintegração das lacunas, colmatação de fendas e de lacunas, de orifícios originados por pregos.

Aplicação acabamento final de protecção.

##### 6.4.5.1 Suporte

#### Desinfestação<sup>146</sup>:

Para o tratamento de desinfestação existem duas opções:

- a) Por anóxia
- b) Por impregnação da madeira com produto químico contra a acção de agentes xilófagos e fungos.

Propõe-se que a desinfestação seja realizada mediante a aplicação de um produto químico (*Xilofene*® ou *Cuprinol*®) por injeções pontuais já que confere uma protecção residual de 5 a 10 anos.

Os tratamentos curativos e preventivos contra o insecto xilófago só serão minimamente eficazes se forem efectuados em duas etapas anuais (final da Primavera e final do Outono), de forma a acompanhar os ciclos de vida dos insectos. A aplicação de desinfestante uma única vez, pode não destruir ovos de insectos que irão eclodir quando as condições ambientais forem propícias, dando origem a novo ciclo de acção do insecto na madeira. Mesmo o tratamento bianual não exclui uma constante vigilância, bem como um plano de intervenção a longo prazo.

---

<sup>146</sup>É o tratamento que consiste em eliminar da madeira organismos animais, insectos ou outros, que a atacam e destroem (*Glossário de Conservação e Restauro* do IPT).

#### Consolidação pontual<sup>147</sup>

A consolidação será efectuada pontualmente nas zonas fragilizadas pelo ataque do insecto xilófago mediante a aplicação de uma resina acrílica dissolvida em solvente orgânico.

#### Tratamento dos elementos metálicos

Os elementos metálicos serão substituídos por outros não oxidáveis e removidos aqueles que perderam a sua acção.

#### 6.4.5.2 Revestimentos / Folha metálica:

##### Fixação

Fixação pontual da camada cromática, nas zonas que apresentem perigo de destacamento, com adesivo polivinílico, diluído em água com concentração a testar.

##### Aplicação de massas de preenchimento nas lacunas

Serão aplicadas massas de preenchimento e proceder-se-á ao seu respectivo nivelamento, nas lacunas da policromia, em zonas que perturbem a leitura geral da iluminária.

A massa de preenchimento comercial a utilizar será *Hantek*® ou *Modostuck*®<sup>148</sup>, ambas de natureza vinílica. A sua aplicação será restrita á zona das lacunas. Estas massas de preenchimento apresentam uma razoável estabilidade física em condições climatéricas adversas. Em relação à reversibilidade podemos referir que este material é de fácil remoção mecânica, ou por meio de um sistema misto – mecânico e químico – através do amolecimento com acetonas.

---

<sup>147</sup>É a fase de tratamento que tem como objectivo reforçar a solidez de um material (*Glossário de Conservação e Restauro* do IPT).

<sup>148</sup>É uma massa de preenchimento comercial de natureza vinílica.

### Limpeza química

Para a limpeza química da folha metálica propõe-se a utilização de solventes apolares<sup>149</sup> ou com detergentes neutros dissolvidos em Hidrocarbonetos. Possivelmente: ligroína, *white spirit* ou Misturas 2 e 3 do *Trisolv*®.

Está previsto a remoção eventual de repintes, por meio de sistemas gelificados, segundo o método de *Richard Wolber's*. Este processo permite circunscrever a aplicação de gel à zona específica de repinte.

### Aplicação de protectivos:

Aplicação de camada de acabamento com cera microcristalina em solvente orgânico.

### Aplicação de camada protectora

Será utilizada uma resina à base copolímero de metil acrilato e etil metacrilato, aplicada por pincelagem na concentração de 13% em hidrocarbonetos aromáticos.

A reversibilidade desta técnica é mediante o emprego de solventes orgânicos de baixa polaridade.

A longo prazo é um tipo de camada protectora de natureza química sintética com razoável facilidade de remoção com solventes pouco polares e boa estabilidade química.

Esta intervenção será feita por um técnico especializado da área, uma vez que esta acção pertence à área de conservação e restauro de policromias.

---

<sup>149</sup>Não podemos esquecer que a folha metálica, ao longo dos anos e com as movimentações do suporte, vai adquirindo microfissuras por onde o solvente pode penetrar. Se for um solvente polar, este interfere com a camada preparatória, destruindo-a e a folha de ouro/ prata.



## 6.4.6 Intervenção

### Estrutura / Suporte:

#### 1ª Fase: Trabalhos Preliminares e de Proteção:

Foi efetuado um levantamento exaustivo fotográfico e pormenorizado do retábulo.

Foi feito o registo fotográfico e dimensional das imagens de vulto existentes no retábulo.

Início da organização do espaço para montagem do estaleiro.

As imagens de vulto de São Bartolomeu e da Nossa Senhora da Conceição foram retiradas, limpas e devidamente protegidas.

Montagem do estaleiro e respetivo andaime.

Limpeza geral e controlada do retábulo dos detritos soltos com ajuda de trinchas de pêlo macio e auxílio do aspirador.

Proteção das superfícies<sup>150</sup>. Aplicou-se o aglutinante com um pincel fino por baixo da zona desintegrada, assentando cuidadosamente sobre o suporte com a ajuda do pincel. Pretejeu-se com papel japonês.

Desmontagem do retábulo, dos níveis 2, 3 e 4.

Retiraram-se as colunas e os painéis do intradorso do camarim, assim como o entablamento, os cabos elétricos existentes no guarda-pó e inativos foram removidos.

Todos os elementos retirados foram devidamente limpos, etiquetados e acondicionados.

Consoante os elementos estruturais eram desmontadas, assim, se etiquetavam e esquematizavam para que qualquer membro da equipe que pegasse nas peças soubesse de onde pertencia.

---

<sup>150</sup>A proteção das superfícies foi feita com cola de pelica em meio aquoso, a 5%.

## 2ª Fase: Tratamento de Suportes estruturais e dos elementos decorativos:

Consolidação das zonas enfraquecidas pelo ataque de insetos xilófagos. Nas zonas identificadas como estando atacadas por xilófagos apresentavam perfurações superficiais, mas também vastas galerias, que estavam à vista desarmada. Não se identificou concretamente o inseto xilófago, uma vez que não havia vestígios da sua presença.

Remoção de todos os elementos metálicos em que a remoção não se mostrasse prejudicial à estrutura. Muitas vezes os pregos e as cavilhas com a expansão dos óxidos metálicos, ficavam muito agregados à madeira, de modo que foi necessário prefurar com uma broca fina a zona circundante do prego ou cavilha para que depois fosse mais fácil a sua remoção. Ao tentar-se remover um elemento desta natureza, acontecia por vezes partirem-se devido ao elevado grau de oxidação. Sendo de difícil remoção decidiu-se manter esses elementos, mas aplicando um produto protetor e inibidor da oxidação. Usou-se Paraloid B72®<sup>151</sup> como protector, bastante diluído. O uso do Paraloid B-72® prende-se, sobretudo com o já habitual uso por grande parte dos conservadores-restauradores, isto porque já deu provas de ser um material estável, compatível com a maioria dos materiais, e reversível (em etanol, acetona, xileno e tolueno).

Estabilização pontual com resina epóxida e madeira de carvalho (da mesma espécie que a original). Embora a estabilidade térmica de resinas epoxi seja relativamente baixa, a maior parte dos sistemas de resina endurecida perde a sua rigidez e poder de adesão com temperaturas superiores a 60° C. Atendendo a estes fatores de estabilidade química e mecânica, a sua composição já contempla o uso de “extenders”<sup>152</sup> e de produtos que lhes conferem uma resistência mais baixa ao calor. Desta forma é possível desfazer colagens e até enchimentos pelo aquecimento a aproximadamente 60°C numa corrente de ar quente<sup>153</sup>.

---

<sup>151</sup>Ana CALVO, *Conservación y Restauración: Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, p.166.

<sup>152</sup>Inertes líquidos.

<sup>153</sup>Etienne MAHIEU, *Química para o restaurador de obras de arte*, Conservart Belgium N.V., 1993, p.102.

#### Entablamento:

Todos os elementos foram desinfestados por impregnação da madeira com um produto fungicida e inseticida<sup>154</sup>, contra a ação de agentes xilófagos e fungos. A desinfestação foi realizada mediante a aplicação de um produto que confere uma proteção residual de 5 a 10 anos. Devido à importância e valor da estrutura como património material de uma época, não foi possível utilizar-se outro método a não ser o da impregnação de líquidos, uma vez que se tornava um método mais rápido, barato e eficaz, embora tóxico. Houve cuidado no uso deste material, com proteção adequada como o uso de luvas e máscara com filtros próprios.

Essa impregnação foi feita à trinch, uma vez que as peças eram muitas e devido à existência de galerias à vista não poderia ser feita com recurso a seringas.

O guarda-pó, por falta de resistência mecânica, foi substituído por um novo. Assim as madeiras que estavam bastante degradadas e que se sabia que eram para substituir, não se trataram. Só se efectuaram substituições ao nível estrutural quando estritamente necessário, ou seja, quando a madeira estava de tal modo degradado, que mesmo tratando-a, a debilidade é tal que já não cumpria a sua função.

Os elementos em destacamento foram consolidados e colados com grude. Foram efetuados reforços estruturais com madeira nova que foi colada com grude e fixada com cavilhas.

#### Camarim e Colunas:

Após planificação, foi construída uma estrutura que permitiu a colagem com grude e montagem dos painéis que fazem parte do painel de fundo do camarim. Foi substituído o rodapé do painel de fundo do camarim.

Os painéis dailharga esquerda e direita do camarim, por se encontrarem desalinhados e deteriorados, foram colados com grude. Nos locais onde existia falta de material lenhoso foi colocada madeira nova, por haver falta de leitura estética.

Como a estrutura do intradorso do camarim se encontrava muito fraturada e com falta de material lenhoso nas zonas de samblagem, foi equacionado um molde e contramolde para a

---

<sup>154</sup>Xylophene SOR2®

colagem com grude. Esta planificação respeitou a abertura do angulo do arco, de maneira que a fixação das metades assegurasse a volta perfeita do arco.

As almofadas do intradorso do camarim foram consolidadas, reforçadas em algumas zonas e repostos os elementos em falta com madeira nova<sup>155</sup>. No lado esquerdo do intradorso foi colada, no respetivo lugar, uma régua entalhada, que se encontrava caída, de provável intervenção anterior. Todo o camarim foi devidamente limpo.

O painel de fecho da boca do camarim foi reforçado e colado. Os elementos destacados pertencentes à renda em talha que existiam, foram colados e recolocados *in situ*.

As pilastras (esquerda e direita) da boca do camarim foram consolidadas. Entalhou-se e colocou-se a renda da decoração que estava em falta, devolvendo a leitura estética ao conjunto. É de salientar que a reprodução da renda foi feita baseada em comparações dentro do mesmo retábulo de elementos existentes com motivos decorativos iguais áqueles em falta. Os elementos entalhados reproduzidos foram colados com adesivo de origem animal<sup>156</sup>, e fixados com cavilhas de madeira.

Nas pilastras que serviam de tardo das colunas, foram feitas novas respigas que não existiam. Esta omissão contribuía para o desalinhamento vertical do tardo do retábulo.

As colunas foram limpas, fixaram-se os elementos em destacamento e colaram-se aqueles que se encontravam caídos.

#### Embasamento:

A zona do embasamento foi toda limpa de detritos e colou-se a base do quartelão esquerdo. Reforço da base do quartelão direito.

#### 3ª Fase: Tratamento dos elementos estruturais e outros:

Planificou-se e integraram-se elementos estruturais: fixações pontuais no retábulo nas zonas do entablamento, nas pilastras e no embasamento.

---

<sup>155</sup>A madeira nova utilizada era da mesma espécie da original. Antes de serem colocadas, as madeiras novas foram previamente imunizadas, para prevenir contaminações exteriores por parte de insetos xilófagos.

<sup>156</sup>A cola de origem animal utilizada foi o grude em meio aquoso a 50%.

Consolidações pontuais<sup>157</sup> das fissuras e fendas que se encontravam nas zonas de junta e que apresentavam situações de perda de material lenhoso.

Substituição do material de fixação (cavilhas funcionais) uma vez que o seu estado de conservação era bastante deficiente.

#### 4ª Fase: Tratamento de Superfícies

Limpeza de toda a estrutura retabular, de detritos soltos e sedimentados, com auxílio de aspirador e de escovas com cerdas macias.

Aplicação pontual de papel japonês na camada de revestimento, nas zonas que apresentavam perigo de destacamento, com adesivo de origem animal<sup>158</sup>.

#### 5ª Fase: Montagem final do retábulo:

Planificou-se a montagem do retábulo no estaleiro.

Montagem total do camarim em estaleiro e colocação no local original.

Retificou-se o alinhamento vertical e horizontal retabular, dos níveis 2, 3 e 4, relativamente à parede de alvenaria. Colocação de uma régua na vertical para compensar o avanço do retábulo.

Foi feita uma ancoragem com fixadores de aço inox e fixação dos mesmos à parede com resina epóxida, apropriada para alvenaria, em três zonas distintas: predela - zona dos quartelões, pilastras, e entablamento - zona do friso.

Recolocação das colunas no seu alinhamento correto, com auxílio de peças em madeira. Verificação da segurança das mesmas.

Obturação de fissuras e de orifícios originados por pregos.

Aplicação de acabamento final de proteção em todo o retábulo, com cera microcristalina que é um acabamento transparente, de elasticidade estável e duradouro. Este acabamento teve como objetivo principal não só proteger (como já foi dito), mas também para intensificar os efeitos óticos da camada de douramento.

---

<sup>157</sup>Consolidação feita com uma resina epóxida Araldite SV/HS427®.

<sup>158</sup>Adesivo utilizado foi a cola de pelica em meio aquoso a 5%.

Recolocação das imagens de São Bartolomeu e de Nossa Senhora da Conceição, após limpeza húmida e aplicação de uma camada de cera microcristalina.

Desmontagem do andaime, limpeza e arrumação do estaleiro.

### **6.4.7 Normas de conservação e manutenção do retábulo**

Obras de arte são objetos, na sua maioria bastante sensíveis, e devem ser tratadas com zelo e cuidados especiais.

O nosso projecto contempla certas normas para uma boa conservação e manutenção de todo o retábulo e de todos os elementos constituintes do mesmo tendo especial atenção a certos itens bastante importantes tais como:

1. Verificação dos níveis de HR,
2. Temperatura,
3. Luminosidade,
4. Fluxo de fieis e condições de circulação no espaço de culto
5. Limpeza
6. Manutenção

Estando este retábulo numa área arejada e seca, longe de paredes com infiltração, janelas e portas que recebam muita poluição, luz, chuva não há o risco de grande descoloração da policromia nem diferenças de temperatura e humidade bruscas.

#### **6.4.7.1 Normas para prolongamento da vida do retábulo e elementos constituintes:**

##### **- Transporte**

Alguns danos podem ser causados no momento do manuseio dos objectos. Ao manipular as esculturas e imagens, ter o cuidado de lavar as mãos antes, pois a oleosidade da pele pode causar manchas irreversíveis. Se for transportar uma peça ou imagem, mesmo em

curtas distâncias, verificar antes se há partes soltas (como resplendor, mãos, etc.) removendo-se essas partes soltas antes de transportá-la.

Segurar a escultura (imagem) com firmeza e sempre em áreas que dão mais segurança, nunca pelas partes frágeis ou salientes (como os braços ou cabeça). Se possível, utilizar luvas.

Evitar a todo o custo, para quem visita a igreja e quer observar ao perto a talha dourada, tocar ou mexer, pois os acidentes acontecem e poderão danificar principalmente os entalhes salientes.

#### - Limpeza:

Cuidado com a limpeza, a forma de realizá-la pode tanto conservar, quanto deteriorar!

Para fazer a limpeza, usar um pano ou um pincel seco e macio.

Nunca limpar com pano húmido: isso pode provocar graves deteriorações, já que a madeira, a tela e alguns materiais da policromia são muito sensíveis à humidade. Também o cloro, presente na água, pode provocar a oxidação de folhas metálicas. Aproveitar o momento da limpeza para observar o local em que a obra se encontra: ver se há excrementos de insectos. A acumulação de detritos é fornecer as condições essenciais e ideais ao desenvolvimento de patologias derivadas a ataque de agentes biológicos.

Evitar a todo o custo manter flores em jarros com água em cima das mesas de altar. Para além de atrair insectos, quer pela cor, quer pelo perfume das flores, a água caindo na madeira vai degradando-a.

#### - Iluminação:

Uma má iluminação é danificar consideravelmente a maioria dos materiais constituintes deste retábulo tais como madeiras e pedras.

As lâmpadas emitem uma alta carga de raios UV, especialmente os UVA. Estes raios são nocivos a qualquer material. Hoje já dispomos de lâmpadas ou fontes de luz que não emitem a radiação UV, as dicroleds (dicróicas com leds) que tem emissão zero de UV.



Deve-se, também, ter algum cuidado na manutenção do exterior da igreja. Evitar o crescimento de plantas junto aos muros exteriores do edifício e arranjo das janelas quando se verificar vidros partidos, evitando que haja condições favoráveis para o aparecimento de eventuais pragas.

#### **6.4.8 Considerações finais**

A observação detalhada e cuidada da obra permitiu uma melhor compreensão das suas características intrínsecas. Foram por isso possível perceber as técnicas de execução, os materiais que a constituem e identificar e descrever as várias patologias e ainda classificá-la quanto ao seu estado de conservação atual. O conhecimento de tais características refletiu-se nos critérios e metodologias adotados e na escolha mais exata dos materiais e técnicas utilizadas durante a intervenção, diminuindo a probabilidade de ocorrerem reações inesperadas.

Uma vez que esta intervenção foi executada no âmbito do projeto pedagógico da unidade curricular do 2º ano, da licenciatura de Conservação e Restauro - ramo Artes da Madeira, a ação centralizou-se no tratamento da parte estrutural e do suporte (madeira).

Os materiais e tratamentos aplicados foram escolhidos tendo em conta a compatibilidade com os materiais que foram intervencionados.

Com o intuito de preservar o estado de conservação da estrutura retabular é conveniente que seja feita uma monitorização anual, que contemple uma vistoria visando a deteção de infestação por insetos xilófagos, presença de sinais de humidade e estado geral de conservação (*vide* Fotografia 71 e Fotografia 72).